BRAVO!

JULHO 2001 - ANO 4 - Nº 46 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

MÚSICA EXCLUSIVO
PIERRE BOULEZ REESCREVE A VANGUARDA

CINEMA EXCLUSIVO
COPPOLA ESTENDE O APOCALIPSE AMERICANO

TEATRO
ANTUNES FILHO ENFRENTA A VINGANÇA DE MEDÉIA

LIVROS
O NOVO TEMPO DE ANDRÉ GIDE

As luzes da TV

Entre a barbárie e a civilização, a televisão brasileira é tema de livro, de reportagens e de análises dos ensaístas de **BRAVO!**

BRAVO!

JULHO 2001 – NÚMERO 46 http://www.bravonline.com.br

Capa: Foto de Guto Seixas. Nesta pág. e na pág. 6, *Juliana* Galdino em cena de *Medéia*, fotografada por Emidio Luisi

CINEMA

LIVROS

TELEVISÃO

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA PAULA PRANDINI / PRENSA TRÊS / EMIDIO LUISI/FOTOGRAMA / JEAN MARIE MARCEL/IMAGEM CEDIDA POR THE ONLINE CENTER FOR GIDIAN STUDIES(WWW.ANDREGIDE.ORG)

BRAVO!

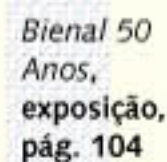
ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em julho: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

FOTOS GUTO SEIXAS / DIVULGAÇÃO / ANDRÉ OSSIER/IMAGEM CEDIDA POR THE ONLINE CENTER FOR GIDIAN STUDIES (WWW.ANDREGIDE.ORG) / EMÍDIO LUISI/FOTOGRAMA / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / COLLEZIONE IDA MARAMOTTI LOMBARDINI ALBINEA (REGGIO EMILIA) ITALY/DIVULGAÇÃO / AARON CHANS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DISCOVERY CHANNEL/EDITORA ZEM/DIVULGAÇÃO / V.YATKINE/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GAL OPPIDO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

BRAVO! é um marco na história cultural brasileira

João Lúcio Maia
Salvador, BA

Senhora Diretora,

Leni Riefenstahl

Leni Riefenstahl (*A Arte à Sombra do Mal*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001) só é lembrada devido a sua genialidade. E a arte não tem partido. Ela é fruto do espírito criativo do indivíduo e de seu tempo.

José Geraldo Pimentel
via e-mail

Os artistas costumam postular a independência da arte em relação não só à ética como também a outras esferas. Como se existisse uma espécie de arte pura, completamente independente da história. É claro que submeter a arte à ética, em certo sentido, pode significar a morte da arte. Mas o postulado acerca da possibilidade de uma "arte pura" não será ilusório?

Ezequiel Martins
via e-mail

A camisa-de-força imposta por cânones axiológicos sempre circundou a produção artística. A moeda da moralidade e da ética sempre foi usada para exclusão e extermínio daqueles que não se coadunavam. A questão a se discutir no caso de Leni é: podemos reconhecer valor estético em sua obra ou vestiremo-nos do juízo antipluralista que marca o que nós mesmos queremos negar?

Ranieri Ribas
via e-mail

BRAVO!, ao esboçar um retrato de Leni Riefenstahl, esbarrou em enganos conceituais. Palavras-chave sobressaem dos textos: "abismo", "indiferença à razão", "amoralidade", "manipulação", "construção das imagens". São usadas para falar da sra. Riefenstahl, associada ao nazismo, regime evidentemente criminoso. No contexto, têm sua agressividade atenuada por digressões sobre inteligência e força criadora da artista. Bláblábla que mal consegue disfarçar o inevitável: gosta-se do cinema de Leni Riefenstahl, apesar de ele elogiar um momento histórico que nos causa desconforto. Extrapolado o contexto, os termos e as reflexões encaixar-se-iam à perfeição em uma análise do maior produto de propaganda jamais vendido numa escala planetária: os filmes de Hollywood, que nunca foram alvo de abordagens mais aprofundadas pela revista. Bater no "nazismo" da sra. Riefenstahl é chover no molhado dos lugares-comuns já estabelecidos pela história. Já bater no gigantesco Tio Sam é tarefa realmente grande demais para uma revista cultural.

Renato van Wilpe Bach
Rio de Janeiro, RJ

Nabokov

O articulista Fernando Monteiro, ao falar da autobiografia *Speak, Memory* (*As Criaturas de Nabokov*, **BRAVO!** nº 44, edição de maio de 2001), comenta que o título da edição brasileira, *A Pessoa em Questão*, é estranho. A biografia de Nabokov, em dois volumes, *Russian Years* e *American Years*, (Brian Boyd, Ed.Princeton), registra que o primeiro título que o autor quis dar para *Speak, Memory* foi exatamente *The Person in Question*.

Ubiratan Mascarenhas
São Paulo, SP

Drummond e Murilo

Não satisfeito com os equívocos que condensou em tão curto texto sobre Drummond (*Gênio Prosaico*, **BRAVO!** nº 42, março de 2001), Reinaldo de Azevedo volta à carga no artigo sobre Murilo Mendes (*Cem Anos no Azul do Caos*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001). Além de insistir em uma distorção histórica (que teria havido um consenso de não agressão a Drummond), arremata o artigo publicando incorretamente trecho de um poema sobre Murilo, mudando um parêntese de lugar e trocando um ponto por uma vírgula, de modo a adulterar o sentido dos versos. Sobre o consenso de não agressão à obra de Drummond, nas últimas décadas um batalhão de concretistas, cabralinos, poetas-minuto, haicaístas, formalistas, tradicionalistas e congêneres transformaram Drummond em saco de pancadas. Não faço parte daqueles que Azevedo chama de aduladores de Drummond, nem sou ignorante da obra de Murilo. Só acho uma pena não ter lido um artigo profissional, à altura de Murilo Mendes, escrito sem panfletarismo e sem laivos desse proselitismo que cheira a fundamentalismo perigoso a ponto de cometer uma grave adulteração literária.

Carlos José Ribeiro
Londrina, PR

Resposta de Reinaldo Azevedo:

As alterações a que se refere o leitor foram feitas, por equívoco, no processo de edição. Não tive qualquer interferência. Ainda assim, em nada serviriam para justificar ou contestar o que escrevi sobre Murilo Mendes, Drummond ou qualquer outro autor. Carlos José Ribeiro poderia estar munido de um saudável animus corrigendi *— intenção de corrigir uma falha. Matreiramente, no entanto, ele me atribui o* animus dolandi *(uma intenção dolosa) para justificar o seu* animus lucri faciendi: *quer auferir um lucrinho com uma falsa polêmica. Sempre haverá um amigo que vai achá-lo dotado de grande coragem.*

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de BRAVO!, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Coordenadora: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*). *Colaboradores:* Beth Slamek, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Braga, Adriana Pavlova, Beatriz Albuquerque, Bruno Veiga, Caco Galhardo, Carlos Heli de Almeida, Carlos Rennó, Chico Mello, Daniela Rocha, Dante Pignatari, Espeto, Ezequiel Neves, Fernanda Russomano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Eichenberg (*Paris*), Guto Seixas, Henk Nieman, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Cavalcante, Lucas Mendes, Luciano Trigo, Luiz Carlos Maciel, Marcelo Tas, Marco Frenette, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Patrícia Palumbo, Paulo Martins, Pedro Butcher, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Tereza de Arruda, Tomas DubSpicolli

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel. 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

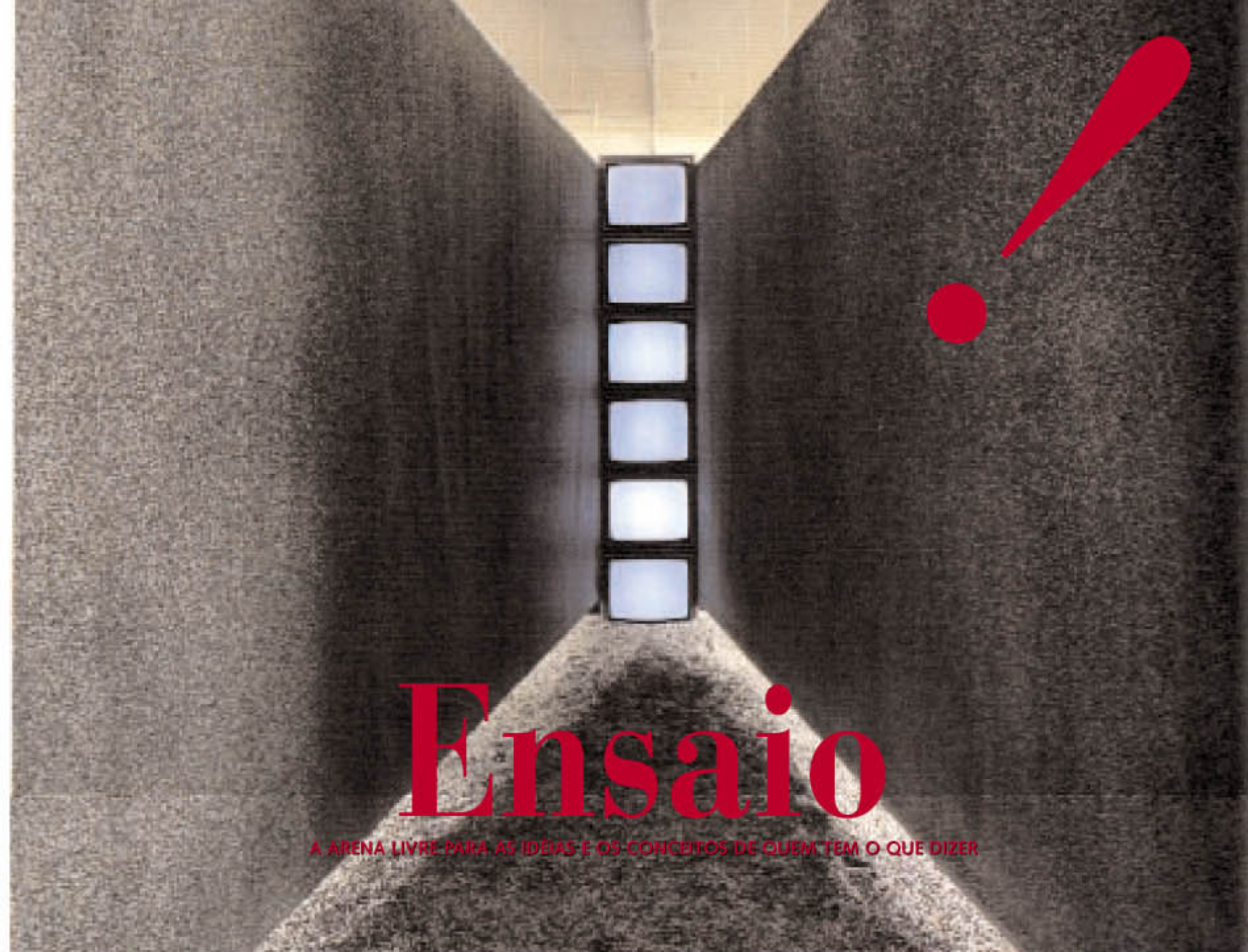
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Coordenação: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)
Assessoria de Imprensa: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO — LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Relevo Araujo e Village. Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. — Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Para Pedro, **de Cildo Meireles: perspectivas possíveis frente à tela em branco**

O meio é a mensagem?

Além das relações entre a técnica e o conteúdo, a história colocou novas questões para análise do veículo do futuro, a televisão, novo tema de **BRAVO!**

Esta edição de **BRAVO!** marca a inclusão da televisão como novo tema de análise e crítica. Principal fonte de entretenimento e informação da maior parte da população do país, a TV é potencialmente o mais democrático meio de difusão cultural. O fato de abrigar muito joio e pouco trigo em geral precipita uma sentença condenatória, não raro baseada na confusão entre veículo e conteúdo. A própria natureza do veículo determina a mensagem ou ele é um instrumento como qualquer outro, uma técnica em si isenta da determinação da qualidade do que gera? De qualquer forma, o exame da TV não admite a ingenuidade: seu poder e alcance a tornaram ferramenta de ponta da política, propaganda de consumo e manipulação de massa. Mas também é preciso considerar que, neste meio século de implantação no Brasil, a TV desenvolveu uma linguagem e dramaturgia própria, capaz de contaminar o cinema ou a própria imprensa. E tem uma qualidade que historicamente está ligada a boa parte da cultura da era moderna: é popular.

Além de passar de importadora a exportadora de formatos, a TV também se apresenta como o provável ponto de convergência de novas tecnologias de comunicação e transmissão de dados. Essa vocação para o futuro admite muitas análises, menos a que se apóia na subestimação. Nas páginas que se seguem, os ensaístas Lucas Mendes, Fernando Barros e Silva, Marcelo Tas e Sérgio Augusto discutem aspectos do veículo, seu conteúdo e perspectivas. E na página 64 estréia a nova editoria de **BRAVO!**, que acompanha as inovações no desenho gráfico das agendas. — VERA DE SÁ

NOTÍCIAS DO AMANHÃ

Promessas do futuro

A interatividade é o próximo desafio da TV

Por **Lucas Mendes**

Na década de 80, as redes americanas levaram o primeiro choque da TV a cabo e, há três anos, pela primeira vez a audiência da TV por assinatura foi maior do que a da TV aberta, que hoje tem apenas 35% dos telespectadores. Continua perdendo audiência mas ganhando dinheiro. Até quando e como são as grandes dúvidas.

Nos próximos anos, as TVs aberta e a cabo vão levar o choque da TV interativa. Depois de fracassadas experiências na década de 90, a TV interativa está de volta em diferentes formatos. Os três modelos pioneiros são Tivo, Replay e Ultimate. O assinante também pode comprar a caixa interativa dos provedores via satélite.

As caixas são semelhantes às da TV a cabo, mas com capacidade de gravar até 60 horas de programação, eliminar comerciais, e uma série de outros comandos que já estão mudando conceitos de propaganda e o próprio hábito de assistir à televisão. O programa *60 Minutos*, por exemplo, agora pode ser assistido em 45.

As caixas custam, em média, US$ 400 e algumas cobram mensalidades na faixa de US$ 20 pelo serviço. Há pouco mais de 200 mil caixas em uso nos Estados Unidos e o Forrester, o maior centro de pesquisas sobre televisão no país, prevê que nos próximos anos as caixas serão o produto eletrônico mais vendido no mundo, em toda história.

As ações da Tivo já chegaram a US$ 72, caíram para 4, e foi a ação que mais subiu na última semana de maio — 153 %. As grandes empresas estão apostando nelas. A Ultimate pertence à Microsoft e o grupo AOL/Time Warner comprou 13% da Tivo.

Um dos problemas das caixas interativas é o preço. Nenhum produto eletrônico de consumo de massa foi realmente consumido pela massa custando acima de US$ 300. Outro problema tem sido a promoção do produto. Pouca gente sabe o que é Tivo, Replay ou Ultimate e o que fazem. Muitos pensam que é apenas um tipo de gravador mais caro e envenenado mas as diferenças são grandes. As caixas, além de eliminar os comerciais e reproduzir ação em câmera lenta, têm o botão de pausa. Quem está assistindo a um programa ou a um jogo ao vivo e precisa atender um telefone ou ir ao banheiro, basta apertar o botão. A máquina continua gravando e, sob comando, recomeça do ponto interrompido.

O controle remoto é muito mais sofisticado do que os controles atuais. Em vez de marcar as datas de cada gravação, basta escrever o nome do programa. Com uma instrução simples é possível gravar, por exemplo, todos os filmes de guerra ou todos os filmes com Marilyn Monroe que serão exibidos nos próximos dias ou meses.

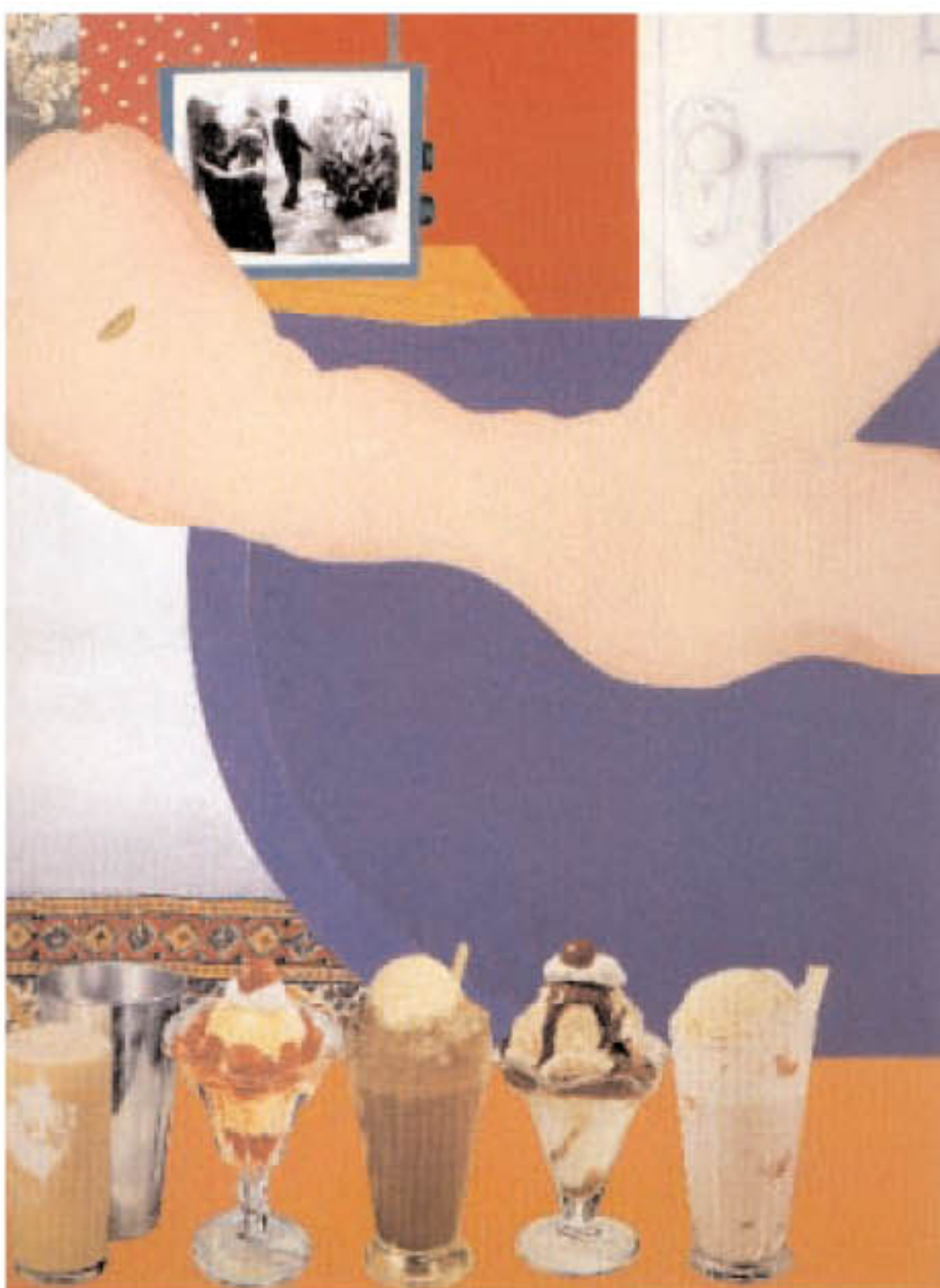
Este mesmo monitor vai ser usado para interagir com os programas ao vivo ou comprar produtos e algumas caixas permitem assistir a um programa gravado — ou ao vivo — ao mesmo tempo que grava outro. O pavor das redes abertas e a cabo é a capacidade da máquina de gravar eliminando os comerciais, como fazem 88% dos telespectadores interativos, e não existe TV aberta sem anúncios. Há poucos dias, *60 Minutos* fez uma matéria sobre a nova TV interativa e nenhum executivo das redes quis aparecer no programa. Não sabem o que dizer, mas várias fórmulas estão sendo discutidas. Uma delas é transformar a TV aberta em paga. Toda programação seria transformada em *pay-per-view* ou as redes poderiam cobrar um preço fixo, por ano, dos telespectadores. A solução mais provável será a do merchandising, que aqui se chama *placement*.

O Grande Nu Americano nº 27, **de Tom Wesselman: no mundo interativo, o risco é o controle total pelo espectador**

FOTO JAIR BERTOLUCCI

Na série *Survivor* , o produtor Mark Burnett usou uma fórmula inovadora de publicidade na TV americana. A empresa que comprasse um comercial ganhava um merchandising, mas esta fórmula só vai durar enquanto a maior parte da população não usar as caixas que eliminam os comerciais. Há também um problema de tabela de preços. Na televisão, o merchandising é legal mas não pode ser cobrado.

Além do desafio interativo, há uma crise de identidade na televisão americana. A curto prazo, na guerra pela audiência, as redes abertas atiram em todas direções . Neste momento as armas mais possantes são os *reality shows* e as variações do *Jogo do Milhão*. *Survivor*, o esforço mais bem-sucedido de *reality show*, conseguiu uma média de 27 milhões de espectadores e garantiu a liderança da rede CBS, que estava num distante terceiro lugar. O programa é um torpedo para promover o resto da programação da rede, mas os *reality shows* são mais do que um esforço agressivo em busca de audiência. São o triunfo de um novo tipo de programação, mais barata graças à ausência de atores e roteiristas. A proliferação dos *reality shows* contrasta com a crise das fórmulas tradicionais, como os *sitcoms*, que parecem ter atingido um ponto de saturação. Mas fica no ar a dúvida sobre a saturação dos próprios *reality shows*.

> A previsão é de que as caixas de TV interativas serão o produto eletrônico mais vendido da história

Além de atirar para baixo e para os lados, as redes atiram para cima. Inspiradas e com inveja da programação de boa qualidade da televisão por assinatura, as redes investem em produções caras, de 10 a 15 milhões de dólares, como o recente musical *South Pacific*, da ABC. O mesmo tipo de fuzilaria e falta de identidade acontece na televisão por assinatura. O canal HBO lidera, de longe, a carga de programação original e de qualidade. Seu campeão é a série *Família Soprano*, um culto entre os críticos com uma crescente massa de seguidores agora também enfeitiçados pelo *Six Feet Under*, sobre uma família de mortuários, *Sexo e A Cidade*, sobre quatro mulheres solteiras em Nova York, e, o mais bem escrito de todos, *Airliss*, um agente de esporte.

Se a ousadia e a inteligência são as marcas do canal HBO, a apelação toma conta de canais supostamente refinados e educacionais. O History Channel, que entupia a programação com batalhas da Segunda Guerra, agora vai à luta com *A História do Sexo*. Nunca teve tanta audiência. A oferta de canais no cabo não pára de crescer e em Nova York é comum ter 640 canais num cabo, mas o número de assinantes estagnou e eles

assistem a praticamente o mesmo número de canais – 13 – que assistiam quando tinham 75 opções.

Além das inovações na tecnologia e da turbulência na programação, há uma outra revolução independente e paralela acontecendo em Washington. O governo Bush e os tribunais estão eliminando regulamentos e controles que limitavam o crescimento das redes abertas e a cabo. A competição vai ser cada vez mais selvagem e o futuro da televisão nunca foi, ao mesmo tempo, tão promissor e tão perigoso.

NOVAS MITOLOGIAS

A barbárie como norma

O censo das atrocidades na TV está por ser feito

Por Fernando de Barros e Silva

Já se decretou o esgotamento, e a morte, da novela inúmeras vezes. A insistência nessa tecla talvez se deva mais à falta de imaginação das pautas de jornais e revistas do que a um diagnóstico acertado do fenômeno, que resiste há 30 anos liderando a audiência da TV. É inegável, porém, que esse gênero de suflê bem-sucedido tenha se desgastado e viva hoje dias agudos de indigência criativa. Ocioso dizer que, quando Sandy faz o papel de protagonista do que quer que seja, estamos chafurdando no puro reino da mercadoria e da empulhação de massas. Essa foi a vertente vitoriosa da teledramaturgia global, e é esse lixo que hoje solicita a atenção de um país aos frangalhos, culturalmente inclusive.

Nem sempre foi assim. Quando passou a investir pesadamente na invenção de uma teledramaturgia brasileira, no início dos anos 70, a Globo ainda não havia se curvado inteiramente à ditadura do Ibope e se dava ao luxo de apostar em produções esteticamente interessantes. Basta citar como exemplos *Bandeira 2* (1971/72), *O Bem Amado* (1973), *O Espigão* (1974) e *Saramandaia* (1976), todas de Dias Gomes, ou *O Bofe* (1972/73) e *O Rebu* (1974/75), de Bráulio Pedroso, ou ainda *Os Ossos do Barão* (1973/74) e *O Grito* (1975/76), de Jorge de Andrade, para refrescar a memória do que foram um dia as novelas globais. Fazia sentido nesse período heróico falar da teledramaturgia em termos "artísticos", e não meramente estatísticos, já que há muito as novelas passaram a se orientar exclusivamente pela audiência.

Que a pressão do mercado avilta, nivela pela base e bestializa a vida do espírito não é novidade para ninguém. No caso do Brasil, há que considerar, além disso, que a novela que de fato vingou no tempo e foi capaz de saciar a nossa fome de ficção se beneficiou da formação acelerada e acidentada de um país que passou, em poucas décadas, da enxada para a tela de TV sem conhecer o processo cumulativo das civilizações. Saltamos, como disse uma vez Antonio Candido, do folclore (pré-letrado) para o folclore urbano (pós-letrado), o que evidentemente tem conseqüências funestas e talvez irreparáveis.

Os resquícios da teledramaturgia que um dia existiu na Globo sobrevivem hoje fora das novelas, quase como um luxo ou uma concessão em produções bissextas tais como *O Auto da Compadecida*. Mesmo quando vitoriosas no mercado, caso da *Compadecida*, essas produções não encontram a energia social necessária para se constituírem num filão civilizado capaz de se generalizar e render frutos continuados. Os tempos são outros e marcados pelo descompromisso quase total da elite intelectual e artística com qualquer projeto que não seja rentável e vá contra o nivelamento das expectativas por baixo. Assistimos também na TV à desintegração complacente e festiva da cultura brasileira.

A novidade da TV não está, portanto, na teledramaturgia, que segue, com as exceções de praxe, em ponto morto seu destino de declínio continuado. Deixemos, pois, as novelas de lado.

Quem quiser especular um pouco sobre o que a TV aberta nos reserva num futuro próximo deveria começar olhando o que ela tem de pior. De Gugu Liberato a Faustão, de Adriane Galisteu a Luciana Gimenez, de Luciano Huck a Raul Gil a concorrência pela liderança da estupidez é vasta, mas dificilmente alguém discordará de que Sérgio Mallandro representa, entre tudo que há de mais intolerável na TV, uma espécie de absoluto.

Obra de Francesco Clemente: quem é espectador no reino da empulhação das massas?

> A novela saciou a fome de ficção de um país que passou, em pouco tempo, da enxada para a tela

Seria irrelevante se Mallandro estivesse confinado à insignificância da TV Gazeta. Ocorre, porém, que Mallandro e o que ele significa não são um espasmo ou um resíduo abjeto daquilo que as grandes redes de TV teriam deixado para trás. Não. Mallandro está hoje, sob aspectos decisivos, na vanguarda da TV brasileira (entenda-se vanguarda apenas como aquilo que antecipa e realiza uma tendência que ainda está em germe ou diluída pelos demais canais).

Dito de outra forma: estamos assistindo nos programas de auditório a mais uma rodada de um processo de barbarização que vai da periferia para o centro (da TV ou do país?), mas de modo que a barbárie, à medida que conquista espaço (ou audiência), se institucionaliza e passa a ser aceita como norma, da programação ou de uma civilização cada vez mais bárbara.

Foi assim com Ratinho. Representante do mundo-cão policial na TV Gazeta, deixou a condição de *outsider* para ser incorporado à grande TV na condição de animador de massa à medida que foi reciclando seu personagem clownesco e diversificando seu repertório original de porta de cadeia. Mistura de Chacrinha com Afanasio Jazadji, foi aceito no clube e hoje faz parte do *mainstream* da TV brasileira. O programa *Linha Direta*, da Globo, cuja moral do justiceiro lembra Ratinho em suas origens, representa tanto a contraprova do êxito do apresentador do SBT como um exemplo bem-sucedido de incorporação da barbárie devidamente reciclada segundo fórmulas estatisticamente bem-aceitas pela líder de audiência.

A tendência de equalização bárbara da TV é generalizada. A guinada popularesca da programação da Globo e o arrastão que a emissora fez na concorrência, roubando-lhe a esmo alguns dos principais astros, são os sintomas mais evidentes de que a Globo, sob a gestão estilo *blockbuster* de Marluce Dias, aderiu à maré. Quem diria que Boni iria deixar saudades...

Considere os seguintes exemplos aleatórios.

Antigas "modernetes" da MTV hoje estão animando auditórios de mãos dadas com figuras do tipo Márcia Goldschmidt na programação da "nova Band". Uma conversão e tanto. Luciano Huck e seu *Caldeirão* têm em comum com Sérgio Mal-

landro algo além do fato de se revezarem no fornecimento de matéria-prima para as capas de *Playboy*. Fazem o mesmo programa em versões burguesa e popular, e o que ainda os separa, afinal, é apenas uma diferença de classe: enquanto um fala para a moçada de Maresias o outro se dirige à Praia Grande.

Processo semelhante de bestialização de auditório ocorreu com Jô Soares e Serginho Groisman. Ambos chegaram à Globo fazendo propaganda dos recursos que teriam à disposição. Além de ser um clichê, o elogio da parafernália técnica é uma confissão involuntária de que o Padrão de Qualidade se transformou numa espécie de fetiche tecnológico sem qualquer compromisso de conteúdo ou substância.

Mesmo nos limites estreitos da TV comercial, Groisman tinha veleidades de ser o porta-voz de discussões esclarecidas entre os jovens. Na Globo, acabou enquadrado num programa vulgar de auditório que depende de duplas neo-sertanejas (com sua moral conservadora e sua música primitiva) e convidados do *star system*, as pratas da casa de quem o apresentador arranca gracinhas e segredos de polichinelo. Haja tédio.

Bestialização: mulheres exibidas na televisão como carne no açougue

O caso de Jô Soares é ainda mais emblemático. Desde que voltou à Globo, seus defeitos se intensificaram. A egolatria se expandiu aos limites da tirania, as piadas e a infâmia se tornaram ainda mais desenvoltas, o entrevistador foi tragado de vez pela puerilidade do animador de auditório americanófilo e a relação com os entrevistados passou a oscilar invariavelmente entre os extremos da intimidade promíscua e da grosseria indisfarçada, padrões de comportamento típicos de certa elite brasileira.

Recordo dois exemplos particularmente reveladores, que, salvo engano, não foram alvo de comentário à época. Logo após sua estréia, Jô Soares entrevistava Ciro Gomes e Lula, em dias distintos. Ao primeiro, perguntou se tinha ciúme de Patricia Pillar depois de exibir em telão uma imagem da atriz beijando um outro ator em cena de novela. A reação constrangida do convidado deixou transparecer a grosseria gratuita de que fora vítima. O que não evitou as gargalhadas.

Com Lula foi pior. Jô Soares se equivocou, perguntando a certa altura se ele iria concorrer pela terceira vez à Presidência da República. Lula o corrigiu, dizendo que em 2002 poderia tentar o cargo, mas pela quarta vez. A resposta do apresentador, que reproduzo de memória: "Bom, até quatro você ainda pode contar com uma mão só". A platéia novamente gargalhou.

FOTO ROGER VIOLLET/KEYSTONE

Pois este é o programa "sofisticado" da TV aberta brasileira, o prato fino da Globo. O recenseamento meticuloso de suas atrocidades ainda está por ser feito.

Já se tentou atribuir o nivelamento por baixo da TV aberta no Brasil ao surgimento dos canais por assinatura, para os quais a elite teria migrado, franqueando o mercado da carniça à teleralé emergente. A explicação parece simplista e falsa. As pessoas que se divertem com Jô Soares e têm dinheiro para comprar programação exclusiva são as mesmas que gostam de ver pegadinhas, mulheres como carne no açougue, músicas intoleráveis e astros da mídia fazendo felizes a apologia de si enquanto contemporizam com a lúmpen-cultura, da qual são um momento.

BASTA PENSAR

O estado das coisas

O que pode acontecer com a linguagem audiovisual

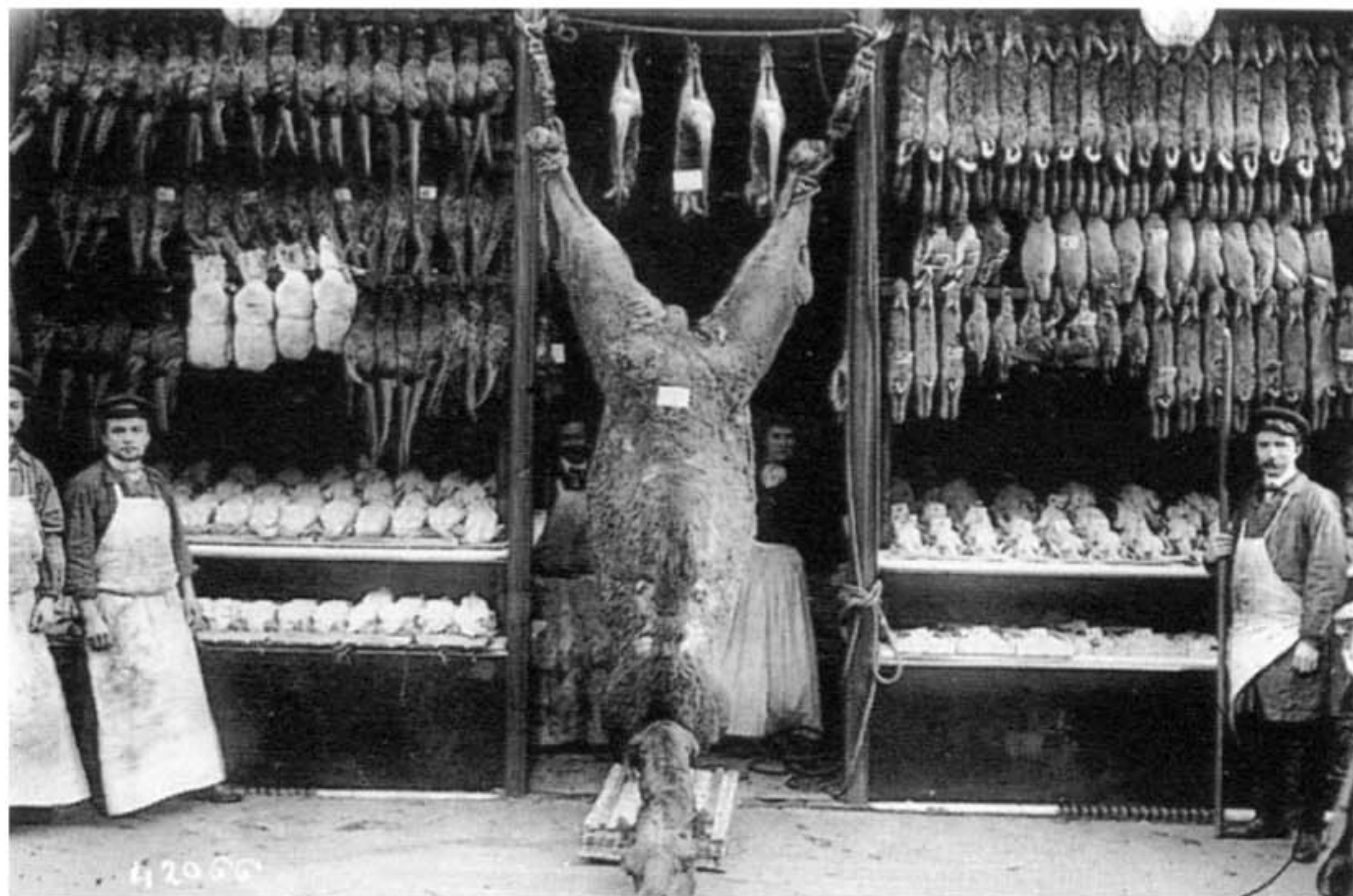
Por **Marcelo Tas**

Novamente, está tudo no ar. Ninguém sabe o que vai acontecer. A frase foi de George Lucas, criador de *Guerra nas Estrelas*, enquanto respondia perguntas via Internet sobre o que vai acontecer com a linguagem do audiovisual, especialmente da TV e do cinema, nos próximos anos.

Lucas é o mais respeitado visionário da maior indústria audiovisual do planeta. Está envolvido em nada menos que sete dos dez filmes de maior bilheteria da história do cinema. Por que desta vez nem ele, o senhor dos anéis do futuro, consegue enxergar o horizonte com seus superbinóculos high tech de cavaleiro Jedi?

É difícil responder, mas eu vou tentar. Afinal, é para isso que servem os ensaios. E se nem o Lucas sabe, é porque tudo é possível. Basta pensar.

O desenvolvimento tecnológico parece enganar nossos sentidos. Desta vez não estamos diante de uma nova invenção para nos chocar e encantar como foi com o rádio, o telefone, o cinema ou a televisão. Como na passagem do sólido para o líquido, do líquido para o gasoso estamos diante de uma mudança de estado das coisas. Somos testemunhas e cobaias da mudança do mundo dos átomos para o mundo dos dígitos. Do analógico para o digital. E isto não é papo de engenheiro. A mudança não é apenas tecnológica. É uma mudança no jeito de se comunicar, de escrever, de falar e de pensar.

Como o próprio nome sugere, o "alfabeto" da linguagem digital

é formado apenas por dígitos. Mais precisamente por dois dígitos: o zero e o um. Toda a informação, por mais complexa que seja, pode ser traduzida em uma combinação infinita de zeros e uns. Um livro, um filme, uma música, esta revista que está nas suas mãos, qualquer informação física pode virar uma farofa de zeros e uns passível de ser armazenada num computador. O que muda? No antigo mundo dos átomos, onde uma revista era uma seqüência de páginas de papel, um filme era uma projeção de uma fita de celulóide numa tela, uma música era uma impressão eletromagnética numa fita cassete, as obras não eram flexíveis, nem transportáveis facilmente de um lugar para outro. Para distribuir um livro, um filme, revistas ou jornais tínhamos que empacotar os átomos e carregá-los de um lugar para outro de caminhão, avião ou navio.

A farofa de zeros e uns do sistema binário: leveza na velocidade da luz

Já no mundo digital, as informações são bem mais leves. Uma revista, um programa de televisão, um filme ou um CD do Bob Dylan, todos têm a mesma natureza: a tal farofa de zeros e uns. E como a farofa é ligada na eletricidade podemos navegar dentro dessas mídias ou mesmo transmiti-las de um lado para outro do planeta numa velocidade muito alta: a velocidade da luz.

Já são perceptíveis sinais importantes da fricção e velocidade de troca entre as várias mídias. Alguns são mais evidentes como a linguagem da TV incorporada pelo cinema. Ou mesmo da transformação editorial e visual dos jornais diários pressionados pela instantaneidade da TV e dos sites de informação on line.

A recíproca também acontece, mas é mais sutil e menos comentada. Nunca a TV foi tão influenciada pela diagramação gráfica dos meios impressos. A TV a cabo, que tem melhor controle da definição da imagem, levou para a TV aberta letreiros que parecem saltar das páginas de revistas. Por sua vez, nas revistas encontramos gráficos que parecem se esforçar para atingir a dinâmica das imagens em movimento. E todos parecem dialogar com o layout do grande hipertexto que é a Internet.

Mas a fricção das mídias solta ainda mais faíscas quando o assunto é a notícia propriamente dita. No derradeiro episódio da renúncia do senador Antonio Carlos Magalhães, participamos no programa *Vitrine*, da TV Cultura de uma fricção de mídias bastante didática. Um internauta de São Paulo, Sérgio Faria, descobriu e divulgou no seu site pessoal um "furo" de reportagem: que o discurso de renúncia de ACM era um plágio descarado de um discurso histórico do deputado Afonso Arinos, de 1954. Encontramos a informação quando ela circulou naquele dia numa lista de discussão, o Palíndromo, do Recife. O fato de o nosso programa de TV estar preparando uma matéria despertou interesse de outros sites de notícias, jornais e programas de rádio. E assim, em menos de 24 horas, a notícia saiu das páginas de baixa audiência desse *weblog*, uma espécie de diário pessoal aberto ao público na Internet, para rádios, TVs e para a capa dos principais jornais do país.

FOTO KEYSTONE

Se você quiser tentar entender melhor a profundidade da mudança na forma como armazenamos informação e inventamos novas formas de contar histórias, experimente ler os créditos da equipe de criação de um videogame. É um time digno de uma superprodução do cinema. Além de ser uma lista de profissões tão inusitadas como os próprios nomes dos personagens desses jogos.

Somos cobaias de uma mudança que não é apenas tecnológica: muda o jeito de se comunicar, de falar e de pensar

Assim como a TV é vítima de preconceito de intelectuais e sabichões de plantão — tratada como uma espécie de Viagra da ignorância coletiva, o videogame é também avaliado equivocadamente como um mero hipnotizador de almas penadas. Quem se interessar pelo assunto, deve fazer uma visita à exibição *Game Show* que está acontecendo desde maio no Mass MOCA, como é conhecido o Massachusetts Museum of Contemporary Art (www.massmoca.org). É a primeira vez que um grande museu abre as portas para mostrar como a arquitetura e a temática dos videogames estão sendo digeridas pela arte contemporânea.

Também está nos games, ou melhor, nos usuários dos games, o melhor termômetro de avaliação do estágio da revolução digital. Uma pesquisa recente do Ibope sobre o uso da TV a cabo no Brasil trouxe informações inusitadas. A maior audiência da TV paga brasileira é formada por crianças! E ao contrário da imagem que fazemos delas, as crianças não ficam hipnotizadas horas a fio diante do tubo. É o público que melhor conhece os canais pagos e sabem com exatidão o que querem ver e a que horas ver. Ao contrário, o telespectador mais disperso em frente ao tubo é o adulto do sexo masculino. Ele é o que mais clica o controle remoto pulando de um canal para outro, sem se fixar em nada. E pior, paga a mensalidade da TV por assinatura para assistir na maior parte do tempo os canais abertos, aqueles que ele sempre recebeu em casa de graça!

Se George Lucas é mesmo um cara visionário, já deve saber a quem dirigir suas perguntas ainda sem respostas sobre o que virá por aí.

SEMPRE ALERTA

A droga da felicidade

A TV não é tirânica, ela apenas nos mata de prazer

Por **Sérgio Augusto**

Sejamos francos: a televisão não foi feita para pessoas como eu e você, leitor padrão de **BRAVO!**. Digo isso sem o menor constrangimento e com a certeza absoluta de que a razão está do meu lado. Ouço vozes me xingando de "reacionário". Deve ser de alguém que, de algum modo, vive à custa daquilo que Sérgio Porto apelidou de "máquina de fazer doido". Ou seja, um xingamento interessado, corporativista. A crítica de televisão de um jornal paulistano não qualificou José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, de reacionário, só porque ele dissera, numa entrevista à TV Cultura, que "o perfil do telespectador brasileiro é triste", que "a massa é desinformada, portanto, fácil de iludir", que "a maior parte do público não tem idéia do que está fazendo na frente da TV"? Temos provas diárias disso tudo. Somos uma nação de videotas. Mas não a única. A videotice é uma doença mundial. A televisão, ao contrário do que disse a fina flor dos Ponte Preta, não enlouquece, emburrece. Não falo da TV ideal, mas da que existe ou, se quiserem, da hegemônica.

Se rejeito a pecha de reacionário, a de elitista aceito de bom grado, pois elite, registram os dicionários, é "o que há de melhor numa sociedade ou num grupo". Se você também dá preferência ao que a cultura tem de melhor, se gosta de Mozart e Pixinguinha, por exemplo, e considera Sandy & Junior uma excrescência musical (ou seriam duas?), cuidado: você não passa da um deslavado elitista. Agora faça um exame de consciência e tente se lembrar de quantos programas da TV aberta costuma ver com regularidade e satisfação. Dá para contar nos dedos da mão, não dá? E de um maneta, confere? Das duas novidades que Assis Chateaubriand ofereceu ao país, sou mais o Masp do que a pioneira TV Tupi, seu regalo para as massas, quanto mais não fosse porque outro empresário qualquer acabaria implantando a televisão nestas bandas e um museu de arte, bem, acho que não preciso entrar em detalhes sobre o desprezo que o nosso empresariado, com honrosas exceções (Moreira Salles, Mindlin), devota à cultura.

Tecnicamente falando, sou um apocalíptico, no sentido que Umberto Eco deu à palavra. Mesmo reconhecendo que se trata de um invento prodigioso, tanto quanto a morfina, a televisão teve o seu uso degenerado: virou balcão de negócios, o paraíso do merchandising, o passatempo exclusivo de mentes rombudas e bússola do seu gosto, uma usina de mitos sem pedigree, ubíquos e pateticamente narcisistas. Poderia e às vezes consegue ser a prometida "janela para o mundo". Mas só às vezes. Basta consultar a programação ou passar um dia zapeando pelos canais: o lixo impera.

A televisão costuma idiotizar até quem nela aparece. Segundo Millôr, só um idiota se comporta com a maior naturalidade diante de uma câmera de TV. Daí a preferência pelo estilo algo bufônico entre os comentaristas de assuntos ponderosos e profundos, como, para citar só dois casos bem-sucedidos, Paulo Francis e Arnaldo Jabor. Eles precisam ser um pouco atores, um pouco *clowns* para chamar atenção para si próprios e tornar interessante o que dizem, pois a TV não suporta conversa mais séria, profunda, consistente. Natural, portanto, que tudo nela descambe para o circo, para a camelotagem de idéias, para o show business. As ordens que os diretores de talk shows transmitem com mais freqüência aos seus entrevistadores são: "muda de assunto", "baixa a bola". Claro que o Jô Soares não precisa de tais advertências.

Há quem torça para que a crise de energia cure a videotia, como se o vício fosse hábito eliminável compulsoriamente

Se você é daqueles que já se cansaram até das entrevistas do Jô e acreditam que a TV por assinatura é um oásis, cuidado, pois muitos oásis não passam de simples miragens — e são cada vez mais fortes os indícios de que a Net & sucedâneos se enquadram nessa categoria. Faz tempo que aboli do meu cotidiano os canais abertos. Cada vez mais nada de útil ou relevante me ofereciam, o que me impede, por exemplo, de acompanhar a guerra entre o *Domingão do Faustão* e o *Programa do Gugu*, mas não de lamentar que a imprensa se deleite com as sucessivas tundas que o primeiro tem levado do segundo, mesmo sabendo que a vitória, aparentemente inevitável, do segundo nenhum benefício trará ao veículo. Ao contrário, só forçará o Faustão a baixar ainda mais o nível do seu programa, o que, por sua vez, aumentará a taxa de apelação do show do Gugu, acelerando uma corrida desatinada cuja reta de chegada ninguém sabe onde fica. Pelo fedor, deve estar perto.

Lá fora a TV por assinatura revelou-se um oásis. Tivemos o azar de implementá-la com atraso, sem o Boni no timão global e com a populista Marluce Dias na boléia de um trator *downsizing*. Suspeito que, se inaugurada uns cinco ou seis anos antes, quando Boni ainda gastava o que precisa e merece ser investido numa televisão de alto nível, sem concessões, com profissionais do primeiro time e muito bem remunerados, os canais a cabo do sistema Globosat, ao menos estes, teriam usufruído do necessário tempo para se impor como uma alternativa de peso, criando um público cativo e suficientemente numeroso para resistir aos recentes revertérios da economia e sobretudo ao avanço dos brucutus cujo gosto duvidoso ameaçam nortear o seu padrão de qualidade.

Nas primeiras pesquisas internas da Net, seus programas de maior audiência eram os jornalísticos, em especial os do GNT, com destaque para *Manhattan Connection*. Nas duas últimas, a babá eletrônica (Cartoon Network), os esportes (SporTV, ESPN), a sacanagem (Playboy) e os filmes de porrada (AXN, Telecine Action) tomaram a dianteira. Nessa batida, os canais por assinatura só se diferenciarão dos abertos por serem pagos, transmitidos por cabo (ou satélite) e mais numerosos. Filmes com legendas? Até estes já perigam. Num recente *Vitrine*, da TV Cultura, uma reportagem, exageradamente isenta, sobre dubladores de filmes, entrevistou três ou quatro deles, todos eufóricos com as perspectivas abertas pela TV por assinatura. Um deles chegou a prever este pesadelo: os canais a cabo dominados por filmes dublados. Aos analfabetos, as batatas.

Os melhores e os piores de um grupo ou uma sociedade: pela democratização do elitismo

Há quem torça para que a atual crise de energia imponha alguma profilaxia à videotia, limitando o consumo televisivo, como se o vício fosse hábito domesticável e curável compulsoriamente. Só ingênuos como Jerry Mander, autor de *Four Arguments for the Elimination of Television*, pensam ser possível aboli-la. Ou abrandar sua dependência, como duas vezes, nos anos 70, tentaram em vão os habitantes de Farmington (Connecticut), mantendo seus televisores desligados durante 24 horas. Terminado o *turnoff*, não deu outra: clique!. Na mesma proporção anterior.

A televisão é a cocaína do povo. Onipresente e subliminarmente impositiva, é mais poderosa que os políticos e a Igreja (o que seria dos evangélicos sem as suas emissoras?). Aldous Huxley, e não George Orwell, acertou na pinta: a televisão não é um veículo tirânico, ela apenas nos mata de prazer. A televisão é o soma, a "droga da felicidade", da imbecilização satisfeita, de *Admirável Mundo Novo*. Melhor título o apocalíptico Neil Postman não poderia ter dado à sua célebre diatribe contra o veículo: "*Amusing Ourselves to Death*".

O que fazer para compensar sua lavagem cerebral e espiritual? Educar, inocular ou pelo menos atenuar os efeitos do soma, popularizar outras formas de entretenimento e fontes alternativas de prazer e oxigenação cerebral, e estimular o seu consumo, para que a flexibilidade mental não seja, como tantas coisas por aqui, um privilégio de poucos. Precisamos democratizar o elitismo. !

FOTO KEYSTONE

O horror, versão final

Francis Ford Coppola fala sobre a remontagem de *Apocalypse Now*, o filme que deu um caráter de hipocrisia política à experiência americana no Vietnã. Por Carlos Helí de Almeida

Martin Sheen numa das cenas finais do filme: sentido pacifista

FOTO KEYSTONE

Vinte e dois anos depois de ganhar a Palma de Ouro com *Apocalypse Now*, o cineasta americano Francis Ford Coppola voltou ao Festival de Cannes, em maio deste ano, para exibir uma nova versão do clássico de 1979. Nos anos 70, ele havia experimentado o inferno na vida real para botar um ponto final em sua saga sobre a Guerra do Vietná, rodada nas Filipinas, onde enfrentou, ao longo de 16 meses, desastres naturais, problemas de caixa e a desmotivação de Marlon Brando, dezenas de quilos acima do desejado. As histórias do *making of* renderam um documentário (*disponível em vídeo no Brasil*): *O Apocalypse de um Diretor*, de Eleanor Coppola.

Em Cannes, um orgulhoso Coppola confirmou que a primeira edição sofreu muitas pressões de cronograma e de mercado. Agora, aumentado em 53 minutos e rebatizado de *Apocalypse Now – Redux*, o que se poderia chamar de novo filme é fruto de uma minuciosa operação capitaneada pelo diretor, o editor Walter Murch e o diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro. Será lançado em agosto no circuito americano pela Miramax.

A versão *Redux*, que Coppola considera definitiva, aprofunda questões que antes eram apenas tangenciadas. O roteiro, inspirado no romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, descreve o drama existencial do capitão Willard, interpretado por Martin Sheen, encarregado de encontrar o coronel dissidente Kurtz (Brando), que resolveu tomar os rumos da guerra com as próprias mãos e criar um pequeno exército na floresta do Camboja. Na nova versão – que envolveu a restauração do filme original e o acréscimo e reedição de imagens –, a música de Wagner e do The Doors continuam lá, assim como os helicópteros desfilando como alegorias poéticas e aterrorizantes de uma guerra perdida. Mas as seqüências resgatadas – entre elas, a confraternização da equipe de Willard com um grupo de *playmates* contratadas para divertir os soldados do front e a descoberta de uma colônia de franceses na floresta vietcongue – ampliam as dimensões políticas do original. "O resgate de todas as seqüências que se passam na fazenda francesa explicita questões como colonialismo e a hipocrisia da sociedade ocidental", diz na entrevista a seguir o cineasta, que nas décadas seguintes a *Apocalypse* fez filmes como *O Selvagem da Motocicleta* (1983) e *Drácula de Bram Stoker* (1992), além de dar seguimento à série que o consagrou, *O Poderoso Chefão* (1972, 1974, 1990):

BRAVO!: A nova versão, que o sr. diz ser a definitiva, tem 53 minutos extras. O sr. foi obrigado a fazer cortes na versão original por pressão do estúdio e pelo medo do fracasso financeiro?

Francis Ford Coppola: Naquele tempo, meados da década de 70, vendemos *Apocalypse Now* como um filme de guerra, aventura e ação. E, quando finalmente o terminei, ele havia se tornado um filme meio filosófico. E também a duração, cujas perspectivas superavam as 2h50 da versão original, sem qualquer tipo de intervalo, era considerada muito, muito longa. Então começamos a brigar para economizar minutos. A seqüência na fazenda francesa, por exemplo, foi sendo enxugada a ponto de arruinarmos toda a sua idéia e sermos obrigados a eliminá-la da primeira versão.

FOTOS KEYSTONE

E como vemos agora, mais de 20 anos depois, essa seqüência tinha um peso significativo no contexto do roteiro original.

Sim, de fato. Mas era dispensável dentro do tipo de filme de ação que fomos obrigados a vender. Na verdade, *Apocalypse Now* não era apenas um filme de guerra; tinha um contexto histórico, um contexto filosófico, exemplos de hipocrisia política. O problema é que, nos tempos modernos, as pessoas não têm coragem de dizer a verdade sobre o que estão fazendo. Então, acho que a fazenda francesa tinha vários significados de peso dentro do filme. Primeiro, porque mostrava que os franceses haviam tido o mesmo tipo de experiência bélica antes e os americanos não haviam aprendido nada com isso. Também traziam à tona o tema do colonialismo: quando um deles diz que o avô tinha nascido ali, no meio do Vietná, e que portanto haviam construído aquele lugar, que agora também era deles, deixava claro que não eram apenas visitantes, como havia acontecido antes no Norte da África e na Indochina e em outros lugares do planeta. Eram assuntos importantes para o mundo daquela época.

Quando o sr. percebeu que era hora de fazer um novo *Apocalypse Now*?

Bem, o distribuidor francês do filme, um amigo meu, já tinha assistido a uma das nossas primeiras versões de quatro, cinco horas do filme. Ele sempre me dizia que um dia eu deveria voltar ao material e refazê-lo como havia imaginado. Cheguei a pensar em remontá-lo antes, mas eu queria contar com a colaboração de Walter Murch, o editor da versão original, e ele invariavelmente estava ocupado com outros projetos. Quando ele me ligou há pouco mais de um ano e meio dizendo que tinha algum tempo livre para trabalhar com *Apocalypse Now*, o refizemos de uma forma mais relaxada e simples, sem correrias ou pressões.

De uma certa forma, *Apocalypse Now* foi a primeira produção americana a explorar a Guerra do Vietná, ainda com a memória fresca da derrota. Nas décadas seguintes, vieram dezenas de outras, com diferentes abordagens. Como o sr. vê o filme, hoje?

Quando comecei a preparar o filme, em 1976, não existia qualquer outro projeto envolvendo a Guerra do Vietná. Ninguém queria tocar no assunto. Nesse sentido, fomos muito corajosos, por sermos os primeiros a encenar no cinema um conflito que tinha sido tão penoso para os americanos. Mas, por termos levado muito tempo para concluí-lo – o filme só foi lançado em 1979 –, alguns filmes sobre o Vietná que começaram a ser produzidos depois do nosso acabaram chegando ao circuito antes de *Apocalypse Now*. Obviamente, a guerra sempre foi um gênero popular, porque implica em muita ação e drama. A diferença era que a Guerra do Vietná tinha um tremendo significado moral e cultural para os americanos. Acho que *Apocalypse Now* se distingue dos outros filmes sobre o conflito pelo seu estilo de abordagem: buscava a experiência da guerra americana na Ásia como

Abaixo, no set de filmagens, Coppola com Marlon Brando, um dos responsáveis pela dimensão de *Apocalypse Now*. Na página oposta, de cima para baixo, cenas do filme: o quase surrealismo da chegada das modelos da *Playboy*, seqüência ampliada na nova versão; o horror e suas variantes; Martin Sheen chegando ao coração das trevas

FOTO KEYSTOCK

Códigos Desconhecidos

Apocalypse Now é o melhor filme sobre o Vietnã, pois vai além da guerra e explora os limites da compreensão humana. Por Almir de Freitas

Dos transtornos causados pela guerrilha filipina até o infarto de Martin Sheen durante as filmagens, construiu-se toda uma mitologia – alimentada pelo próprio Coppola, diga-se – em torno de *Apocalypse Now* que se mistura com a da própria narrativa da viagem do personagem Willard selva adentro atrás de Kurtz. E nem precisava: a versão do diretor para *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, é, de longe, o melhor filme já feito sobre a Guerra do Vietnã. Porque, diferente de seus sucessores no tema, não se apóia apenas no confronto moral (*Platoon*, de Oliver Stone), no suposto relato histórico (*Nascido para Matar*, de Stanley Kubrick) ou nas marcas deixadas pela guerra (*O Franco Atirador*, de Michael Cimino), mas vai mais fundo, explorando os limites da compreensão do homem diante de uma cultura cujos códigos lhe são estranhos.

Brando em ação: imersão na barbárie

Volta e meia – e nem sempre com a devida competência – o cinema flerta com essa idéia, que sempre foi um prato cheio para os estudos semióticos e de lingüística. Um dos melhores deles é *A Conquista da América: A Questão do Outro*, de Tzvetan Todorov, que tenta explicar como uma civilização inteira (os astecas), desorientada pelos signos de sua cultura diante dos emitidos pelos espanhóis, foi presa fácil para uns poucos soldados. Já em *Apocalypse Now*, o que interessa não são apenas as razões da derrota norte-americana, mas fundamentalmente essa incompatibilidade entre "aparelhos simbólicos" distintos, abrindo espaço para a leitura de que os signos, esvaziados de significado, levam à insanidade: a lógica do "massacre" – que aproxima os conquistadores espanhóis aos norte-americanos – não se ajusta à do "sacrifício", e, em *Apocalypse Now*, é esta última que triunfa: cada um a sua maneira, Kurtz e Willard experimentam, impotentes com seus códigos diante da selva, o horror que se esconde rio acima.

Diante disso, é perfeitamente adequado abusar de cenas para mostrar essa distância insuperável entre o mundo de Kurtz, que recita o poema *Os Homens Ocos*, de T.S. Eliot (cuja epígrafe, aliás, é um trecho de *O Coração das Trevas*), em meio aos enforcados e às cabeças expostas nas escadarias das ruínas de uma civilização milenar, e o criado por homens também presos por signos desarticulados e deslocados: o esqui ao som de *Satisfaction*, a vaca içada em meio às chamas de uma aldeia, as *playmates*, o inferno sem razão e sem sentido da ponte Do-Lung, última fronteira a ser rompida, e finalmente a clássica – porque sintética – cena em que a formação de uma "cavalaria" de helicópteros sobre as ondas dispara contra uma aldeia de civis ao som de *A Cavalgada das Valquírias*, de Wagner. Depois, surf e napalm.

No fim, com ou sem os 53 minutos adicionais, o que se constata é que *Apocalypse Now* não é apenas um filme sobre o Vietnã, mesmo sendo o melhor deles. É muito mais, pois ao mesmo tempo em que aproveita o cenário da guerra, independe dele, indo, longe das selvas do Congo de Conrad ou do Camboja de Coppola, ao ponto em que o homem sucumbe – sem linguagem, sem cultura, imerso na pura barbárie. É quando "todas as crianças estão loucas", como diz Jim Morrison na música que abre e encerra o filme, chamada, simples e apropriadamente, *The End*.

FOTO KEYSTONE

FOTO KEYSTOCK

pano de fundo para uma história sobre a moral, como a de *O Coração das Trevas*.

A nova versão confirma o final da primeira. Em alguns momentos, tem-se a impressão de que Willard vai assumir o lugar de Kurtz. O sr. chegou a filmar outro final?

Não, nunca houve um outro final. No roteiro original, que foi escrito por John Milius, havia algo parecido com isso, um Willard enlouquecido substituindo Kurtz no centro daquela matança. Mas eu queria dar a idéia de que aquele episódio representava o fim de um longo período de violência. Eu acreditava verdadeiramente nisso. O fato de a humanidade ter passado por sete mil anos envolvida com escravidão e guerras não deveria significar que era um ciclo sem fim. Então, quis dar um sentido pacifista a toda a seqüência final, na qual vemos o sacrifício de um boi, seguido pela ação de Willard de jogar sua arma fora, exemplo que é copiado pelos seguidores de Kurtz.

Muitas lendas cercam a história das filmagens de *Apocalypse Now*. Uma delas diz respeito às seqüências de batalha com helicópteros, que voltam intocadas em *Apocalypse Now - Redux*. Elas foram tão problemáticas quanto as dificuldades enfrentadas com os atores, a falta de dinheiro e as mudanças climáticas?

Embora você veja apenas uns 12 helicópteros em cena, na realidade eles eram em maior número. Havia mais deles fora do quadro, logo acima. Isso aconteceu porque os pilotos filipinos tinham medo de descer muito e ficar próximos às explosões das batalhas encenadas. Tivemos sorte: encontramos um veterano da Guerra do Vietnã que parecia um caubói e que nos ajudou a colocar as aeronaves onde precisávamos realmente. Outro problema é que todos eram do Exército filipino. Às vezes, eles se dispersavam, fugiam, e não podíamos mais filmar.

Voltar ao material de uma superprodução como essa, que foi marcada por tantos problemas, não gerou algum tipo de ansiedade?

Tenho de ser honesto: não senti nada em termos emocionais. Em minha mente, *Apocalypse Now* era fiel ao livro, um filme que poderia ser assistido todos os anos e admirado por muito tempo ainda. O fato de eu ter me envolvido financeiramente com o projeto também me tornava dono dele. Por isso, a idéia de voltar a mexer no material filmado naquela época não precisava da autorização de ninguém. A única vez em que senti algum tipo de emoção ao revê-lo foi quando identifiquei os meus filhos, que eram muito pequenos, em algumas seqüências. Eu não lembrava mais que eles tinham participado como figurantes.

Coppola (acima) foi um dos primeiros cineastas a falar do Vietnã. "*Apocalypse Now* se distingue dos outros filmes sobre o conflito pelo seu estilo de abordagem", diz ele. "Buscávamos a experiência da guerra americana na Ásia como pano de fundo para uma história sobre a moral"

Por trás do projeto original de *Apocalypse Now* existia uma história de amizades, a criação da sua produtora, a American Zoetrope, e a perspectiva de se fazer filmes de fato independentes. Como isso se deu, exatamente?

John Milius era um dos meus amigos. George Lucas era como um pupilo, um irmão mais novo, muito próximo. Era natural que fundássemos a produtora American Zoetrope. Muitos amigos de George e parceiros meus vieram trabalhar conosco. Éramos o único grupo, na época, que conseguia tocar projetos cinematográficos. Sempre achei John Milius muito talentoso. Ele fez *Dillinger*, que acho uma estréia maravilhosa, e foi ele e George que cozinharam a idéia de fazer *Apocalypse Now*. Milius era um surfista, e muitos amigos dele estavam voltando do Vietnã na época, falando de uma guerra psicodélica, soldados surfando e pessoas sendo mortas. Ele e George prepararam o roteiro, eu consegui financiá-lo, mas a Warner nos abandonou. Acabei ficando com aquele roteiro na mão e ofereci-o para ser filmado a George, que preparava *Guerra nas Estrelas*, e a Milius, que estava envolvido em outro projeto. Então eu disse: bem, vou eu mesmo dirigi-lo, fazer um filme de ação de sucesso e, com o dinheiro que ganhar, farei os filmes menores, mais pessoais.

Copacabana sem drama

Ao filmar um retrato do bairro mais conhecido do Brasil, Carla Camurati aposta num cenário carnavalesco e evita uma análise de suas verdadeiras contradições. Por Mauro Trindade

Marco Nanini dança com Fernanda Badaue num tempo e num lugar que não existem mais: tom nostálgico

FOTOS DIVULGAÇÃO

Carla Camurati já tem garantido seu lugar no cinema brasileiro. Coube a ela, com seu *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, romper o vácuo deixado pela extinção da Embrafilme e demonstrar que eram viáveis novas formas de captação de verbas, além de atrair um respeitável público para filmes nacionais. Seu primeiro longa-metragem, de 1995, levou 1,2 milhão de espectadores aos cinemas, número só superado por Renato Aragão com seu *O Noviço Rebelde*, de 1997.

Copacabana foge do tom sarcástico de *Carlota Joaquina*, apesar de certos laivos de historicidade em comum. Carla Camurati trabalhou cinco anos na pré-produção desse seu novo filme, que custou R$ 2,7 milhões e reuniu no elenco Marco Nanini, Laura Cardoso, Míriam Pires, Ida Gomes, Renata Fronzi, Pietro Mário, Ilka Soares, Louise Cardoso, Ana Beatriz Nogueira, Rogéria, Joana Fomm e Camila Amado.

A história é singela. Alberto é um fotógrafo aposentado às vésperas de completar 90 anos, cuja vida se confunde com a do próprio bairro onde mora desde criança. Abandonado ainda bebê diante da igreja de Nossa Senhora de Copacabana, é acolhido pela própria santa, que o torna seu protegido. Cresce no bairro, deslumbra-se com o luxo dos primeiros bailes e do cassino do Copacabana Palace, com os

Acima, da esq. para a dir., Nanini em duas fases de *Copacabana* e a diretora Carla Camurati. O novo filme perde a oportunidade de ser uma reflexão sentida da velhice e da proximidade da morte

O Que e Quando

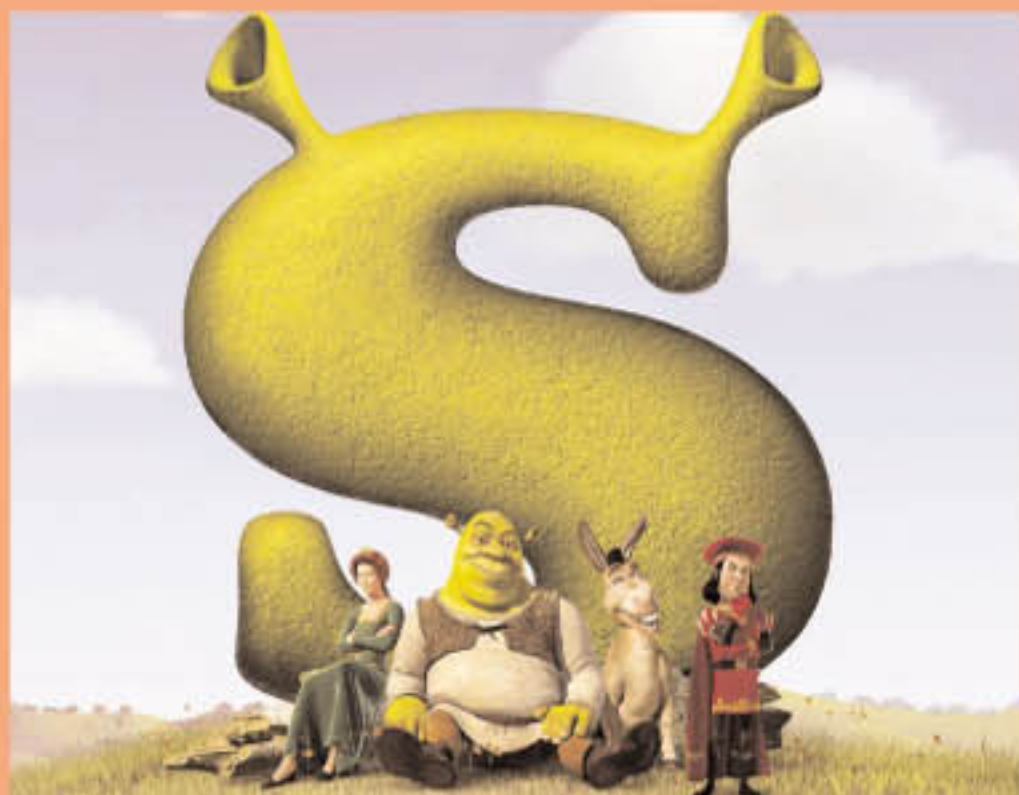
Copacabana, filme de Carla Camurati. Com Marco Nanini, Laura Cardoso, Míriam Pires, Louise Cardoso e Joana Fomm. Estréia neste mês

bas-fonds sofisticados e acompanha sua decadência até o desfile contemporâneo de travestis, garotas de programa e meninos de rua. Com o auxílio de filmes de época, fotografias e trucagens, a diretora leva seu herói a flanar como um fantasma pelos mais importantes acontecimentos do bairro, como o Movimento dos 18 do Forte ou a passagem do Graf Zeppelin, fatos que ganham um tom episódico, sem maiores explicações sobre o que foram e sobre a importância que tiveram.

O que interessa é a busca do tempo perdido de Alberto, deflagrada por suas *madeleines* pessoais: um rosto conhecido, uma *flûte* de champagne, um retrato, uma flor que o remetem às décadas perdidas do século 20. Marco Nanini constrói seu melancólico personagem em estado de filosófica contemplação graças a uma sutil expressão corporal e à narrativa em *off*, presente do princípio ao fim de *Copacabana*. A maquiagem, por vezes, não define corretamente a idade do personagem — por exemplo, nos anos 70, quando o sexagenário Alberto aparenta, no máximo, quarenta. Os outros personagens têm poucas falas e quase sempre superficiais, com pouco relevo na trama e na ação. É essa falta de dramaturgia a principal insolvência do filme, que perde a oportunidade de ser uma reflexão sentida da velhice e da proximidade da morte. E um desperdício do talento de atores como Luis de Lima, Felipe Wagner e Walderez de Barros em velhas piadas sexistas e religiosas e em achaques de matusalém. Nenhum relacionamento apresenta uma solidez mais profunda do que grossos pileques de carnaval, nenhum amor mais vivido do que dois olhares e uma decepção. Como retrato do bairro mais famoso do Brasil, *Copacabana* e sua mistura não tão bem azeitada de idosos, miséria e marginalidade é mais um cenário carnavalesco do que um retrato de suas verdadeiras contradições. *Planet Copacabana*, música-tema do filme, cantada por Bia Pontes, vai mais longe em seu registro do empobrecimento do bairro e sua praia tomada pela prostituição. Quase uma anti-*Copacabana*, samba-canção de 1946, de Alberto Ribeiro e Braguinha, a mais tradicional homenagem à praia. Sem o humor de *Carlota Joaquina* e sem a graça sutil de *La Serva Padrona*, segundo filme dirigido por Carla Camurati, *Copacabana* mantém o mérito de dar visibilidade a uma faixa etária esquecida por todos. Mas não se redime de sua esclerose dramática. Em arte, *senectus morbus est* (*a velhice é uma doença*). ▮

Implosão Desenhada

Nos preparativos para o histórico primeiro Oscar para filmes de animação, a Disney dá sinais de decadência e cede seu trono para a rival DreamWorks

Shrek, da DreamWorks (acima), é detentor do recorde de maior bilheteria de estréia para um desenho animado e foi considerado pela crítica muito superior a *Atlantis*, seu rival produzido pela Disney – mais uma prova de que, nessa área, as cartas definitivamente mudaram de mãos

Os deuses da ironia devem morar em Hollywood. Se não, como explicar a extraordinária situação que se está armando, neste momento, e cujas reais implicações serão sentidas, na realidade, na festa do Oscar em março de 2002? A 74ª edição do prêmio será a primeira vez em que a Academia reservará uma estatueta exclusivamente para longas de animação. E a ironia é esta: o estúdio que mais batalhou por esse prêmio, que mais esteve próximo de ganhar o equivalente a ele (por ter sido várias vezes indicado, com seus títulos, em outras categorias, até mesmo a de melhor filme em 1991, um feito inédito) – e que, todos acreditavam, mais se beneficiaria com a nova estatueta –, provavelmente não vai ganhá-lo.

A Disney não é mais a mesma. A Disney dos anos 80 e da primeira metade dos 90, a Disney que mais uma vez reinventou um gênero que ela mesma havia criado – o desenho animado como narrativa dramática, renascido como um modelo contemporâneo de musical –, a Disney recordista absoluta de bilheteria e imperatriz do setor infanto-juvenil, que inspirava o terror na competição e obrigava a mudanças radicais de planilhas de lançamentos para evitar confrontos, essa Disney não existe mais. Porque essa era a Disney de uma tróica imbatível, os Beatles da indústria cinematográfica: Frank Wells, Jeffrey Katzenberg e Michael Eisner. O primeiro morreu, o segundo tornou-se o maior oponente que o estúdio já teve e o terceiro, depois de uma ponte de safena quádrupla, está cada vez mais parecido com os solitários e trágicos *shoguns* dos filmes de samurai de Akira Kurosawa.

O coração da animação da Disney sempre foi Jeffrey Katzenberg, líder da retomada que deu ao estúdio *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *O Rei Leão* e *Toy Story*. Amargo depois de anos de disputa interna com Eisner, Katzenberg levou sua paixão, suas idéias e – muitos garantem – seus projetos e os principais artistas responsáveis por eles para seu novo estúdio, a DreamWorks.

As primeiras tentativas da DreamWorks no setor da animação não foram nada espetaculares. Mas desde *A Fuga das Galinhas*, no ano passado, a nova casa mostrou que havia encontrado seu estilo: contemporâneo, satírico, ousado, um perfeito antiDisney. Ao mesmo tempo, dois possíveis competidores – a Fox e a Warner – saíam de campo, intimidados pelo alto custo de criar e manter um estúdio permanente de animação.

E, mais importante, a própria Disney implodia. Gradual mas inexoravelmente – culpa da repetição da fórmula? Da falta de originalidade? Do cansaço do público? – os retornos de bilheteria dos lançamentos de animação vêm encolhendo: os US$ 245 milhões de *Toy Story 2*, em 1999, transformaram-se nos US$ 137 milhões de *Dinossauro* e nos US$ 89 milhões de *A Nova Onda do Imperador*, em 2000.

No momento em que escrevo, a Disney está anunciando um corte de 4 mil empregos, incluindo dezenas de postos no departamento de animação – onde, além de tudo, os salários encolheram de 30% a 50% "em resposta aos menores lucros da divisão", diz o *Los Angeles Times*.

E a mais recente oferta do outrora imbatível departamento de animação da Disney – o ação-aventura *Atlantis* – foi recebido friamente pela crítica, com um jornalista sendo cirúrgico em seu diagnóstico: "Não é páreo para a competição oferecida por *Shrek*".

Shrek, aplaudidíssimo em Cannes e, atualmente, detentor do recorde de maior bilheteria de estréia para um desenho animado, é, por enquanto, o mais forte candidato a esse histórico primeiro Oscar para longas de animação. E é, evidentemente, da DreamWorks.

FOTO DIVULGAÇÃO

Rigor e diversidade

Anima Mundi traz ao Brasil o melhor dos filmes de animação de 36 países

O Anima Mundi 2001 – 9º Festival Internacional de Animação do Brasil, que acontece de 13 a 22 deste mês no Rio e de 25 a 29 em São Paulo, confirma a tendência das edições anteriores. Paralelamente ao número cada vez maior de filmes inscritos, as atividades da mostra têm crescido em variedade (*veja* Agenda de TV) e importância. "Neste ano, além dos 60 filmes convidados, 571 se inscreveram, e isso exige uma seleção rigorosa de nossa parte", diz César Coelho, um dos diretores do festival, o maior do gênero na América Latina. Entre os 36 países participantes, integram-no pela primeira vez Índia, Egito, China, Grécia, Taiwan e Geórgia, e dois dos artistas convidados para o *Papo Animado* são os grandes destaques: o belga Raoul Servais e o brasileiro Walbercy Camargo. Servais, um dos pioneiros do cinema de animação, contribui desde os anos 50 para a evolução do gênero; combinando elementos como pintura, trucagem fotográfica e atores-objetos, ele produziu obras que são referências para outros artistas, como *Taxandria*, longa de 1996. Camargo inovou a produção publicitária brasileira ao incorporar desenhos animados a comerciais de televisão. O Anima Mundi conta ainda com ciclo de palestras para os profissionais da área, fórum de animadores brasileiros e a exibição de *Father and Daughter*, curta vencedor do Oscar deste ano. No Rio, as atrações acontecem no Centro Cultural Banco do Brasil (tel. 0++/21/3808-2020), no Espaço Cultural dos Correios (tel. 0++/21/219-5321) e na Casa França–Brasil (tel. 0++/21/253-5366); em São Paulo, no MIS (tel. 0++/11/3088-0896) e no Centro Cultural da Fiesp (tel. 0++/11/284-3639). Mais informações: www.animamundi.com.br. – HELIO PONCIANO

Da esq. para a dir., filmes da mostra: *Aunt Tiger* (Taiwan); *The Shadow of Doubt* (EUA); *Father and Daughter* (Grã-Bretanha/Holanda); *Immoral Film* (Israel); e *Sirène* (de Raoul Servais, um dos destaques)

A conversão de Jeunet

O cineasta de *Delicatessen* e *Ladrão de Sonhos* está de volta com uma história de amor e bondade

Amélie é traumatizada pelas tendências suicidas de seu peixe de aquário e pela morte acidental de sua mãe. Aos 22 anos, decide que o melhor é tentar "fazer o bem": promove o encontro de almas gêmeas, reconforta sua zeladora e ressuscita o gosto pela vida no seu velho vizinho, cuja existência se resumira a reproduzir indefinidamente um quadro de Renoir. Até o dia em que tromba com Nino Quincampoix. Como declarar o amor repentino? Em resumo, essa é a historia do filme *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierre Jeunet. Mas, para quem conhece a obra do diretor francês, resumir a trama não quer dizer muita coisa. Autor, com seu cúmplice Marc Caro, dos elogiados *Delicatessen* e *Ladrão de Sonhos*, ambos com elementos de horror e humor negro, Jeunet retorna depois de passar pela experiência hollywoodiana de dirigir *Alien, a Ressurreição*, quarto episódio da série. Pela primeira vez ele sai do ambiente fechado dos estúdios para filmar nas ruas. Os efeitos especiais, utilizados em abundância em seus outros filmes, dessa vez são mínimos e poéticos. Os personagens principais, interpretados pela talentosa Audrey Tautou (chamada diante da recusa de Emilie Watson) e Mathieu Kassovitz, não confessam nada de viva voz, mas sempre por meio de uma câmera, uma carta ou um quadro. Um Jeunet diferente, mas legítimo, que aos 47 anos mostra estar em plena forma. – FERNANDO EICHENBERG

Audrey Tautou: confissões diferentes

FOTOS DIVULGAÇÃO/AFP

POR PEDRO BUTCHER

TRADIÇÃO E DESEJO

Em *Tabu*, Nagisa Oshima analisa o confronto entre ordem social e sexual numa história de homoerotismo entre samurais

"Não há mais beleza para se filmar no Japão", disse Nagisa Oshima durante o Festival de Cannes do ano passado, explicando por que fez um filme de época em que todas as seqüências – inclusive as externas – foram produzidas dentro de um estúdio. *Tabu* (*Gohatto*, no original), que enfim estréia no Brasil, marca a bem-sucedida volta do diretor ao cinema de ficção depois de 14 anos e um derrame. Nem o tempo nem a doença, contudo, foram capazes de minar o talento do cineasta.

Ainda que marcado pelo desencanto, *Tabu* é provocativo e poético como as melhores obras de Oshima (em especial *Furyo – Em Nome da Honra* e *O Império dos Sentidos*). A história se passa em Kyoto, em 1865, no seio de um clã de samurais decadente, numa época em que a tradição dos guerreiros era corroída pela iminente modernização do Japão. Os samurais se tornariam em breve *supérfluos*, seres em extinção. É nesse contexto que Oshima situa seu tema preferido: o embate entre a ordem social e a (des)ordem sexual. A razão é controlável, diz Oshima, mas o desejo não. E por ele, em nome dele, loucuras são cometidas. Na superfície de *Tabu* está um tema relativamente óbvio, o homoerotismo implícito e reprimido dos meios exclusivamente masculinos – e sobretudo militares –, tema que ele já tinha abordado, aliás com maestria, em *Furyo*. Mas *Tabu* é construído em ricas camadas que expandem esse significado original e permitem ao diretor escapar de possíveis armadilhas moralistas.

O "motivo da loucura", no caso de *Tabu*, é personificado na figura de Kano (Ryuhei Matsuda), jovem aprendiz de samurai cujas feições andróginas e angelicais vêm desarrumar a ordem estabelecida num meio supostamente viril, másculo, desprovido de sexo. O filme começa, justamente, com o processo de seleção de novos samurais, entre os quais está Kano. Sua presença, uma gota de beleza num meio de brutalidade, desperta um incontrolável desejo homossexual entre vários samurais veteranos do clã, que passam a disputar o amor do garoto. Tentando manter o controle da situação está o comandante interpretado pelo ator e cineasta Takeshi Kitano (*de* Hana-bi e Brother, *ver agenda dos filmes do mês*), que até certo ponto é indulgente quanto aos desejos proibidos de seus companheiros, mas que se sente compelido a interferir a partir do momento em que a disputa por Kano ameaça se tornar violenta.

Oshima filma essa história com qualidades quase abstratas. Imprime a *Tabu* um visual radicalmente artificial, de tons frios, azuis, e assim faz um filme de samurai intimista e (quase) sem sangue. É dessas contradições, principalmente, que o cineasta extrai estranheza e poesia. Da tensão entre os códigos (previsíveis) e o desejo (imprevisível), Oshima retoma uma questão antiga de seu cinema, mas de forma extremamente original. É razão para se torcer que o hia-

Cena do filme: estranheza e poesia tiradas das contradições

Tabu, de Nagisa Oshima. Com Ryuhei Matsuda e Takeshi Kitano. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA

TÍTULO	**A Comilança** (*La Grande Bouffe*, França/Itália, 1973, relançamento), 2h10. Drama.	**A Hora do Show** (*Bamboozled*, EUA, 2000), 1h55. Drama satírico.	**Paixão Proibida** (*Onegin*, Grã-Bretanha, 1999), 1h46. Drama.	**Harry Está aqui para Ajudar** (*Harry, Un Ami qui Vous Veut du Bien*, França, 2000), 1h57. Suspense/thriller psicológico.	**Brother** (Japão/França/Grã-Bretanha/EUA, 2000), 1h54. Policial.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: **Marco Ferreri**. Produção: Capitolina Produzioni Cinematografiche/Films 66/Mara Films.	Direção: do infatigável **Spike Lee** (*Faça a Coisa Certa*, *Malcom X*), que volta a filmar um roteiro dele mesmo. Produção: 40 Acres & a Mule Filmworks/Alliance Atlantis/New Line Cinema.	Direção: de **Martha Fiennes**, a irmã diretora (de teatro e documentários, até agora) do clã Fiennes. Produção: 7 Arts International/Baby Productions/Canwest/Rysher Entertainment/Starz!.	Direção: do alemão (radicado na França) **Dominik Moll**, que também assina o roteiro. Produção: Centre National de la Cinématographie/Diaphana Films/La Procirep/La Sofica Sofinergie 5/Le Studio Canal+/M6 Films.	Direção: de **Takeshi Kitano** (vitorioso em Veneza, anos atrás, com *Hana-bi*), em sua primeira produção em inglês. Produção: Bac Films/Channel Four Films/Office Kitano/Recorded Pictures Company.
ELENCO	Marcello Mastroianni, Michel Piccoli, Ugo Tognazzi, Philippe Noiret.	Damon Wayans, Savion Glover, Jada Pinkett, Michael Rapaport.	O resto da família, ou quase: o irmão Ralph Fiennes, a cunhada francesa Annis e também Liv Tyler, Toby Stephens e Martin Donovan.	O espanhol Sergi López mais Laurent Lucas, Mathilde Seigner e Sophie Guillemin.	O próprio Kitano, Kuroudo Maki, Omar Epps e Masaya Kato.
ENREDO	Um piloto (Mastroianni), um executivo (Piccoli), um chef (Tognazzi) e um juiz (Noiret) trancam-se numa vila no campo para cumprir um extraordinário pacto de morte: suicídio por excesso (de comida, bebida e sexo).	Frustrado com as limitações de sua carreira como executivo de uma grande rede de televisão, um jovem produtor negro (Wayans) propõe ao seu chefe branco (Rapaport) um programa ultra-reacionário, cheio de estereótipos racistas (estrelado por Glover). O problema é que o programa se torna um sucesso.	Na gloriosa São Petersburgo dos czares, o aristocrata Eugene Onegin (Fiennes) seduz e recusa a inocente e passional Tatiana (Tyler), dando partida numa série dramática de eventos. Baseado no livro de Alexander Pushkin.	Um jovem pai de família (Lucas) em crise existencial encontra casualmente Harry (López), que diz ser seu ex-colega de ginásio, atualmente multimilionário e capaz de resolver todos os seus problemas domésticos. Em pouco tempo as soluções de Harry revelam-se perigosamente extremas.	Um alto oficial da *yakuza* (Kitano) foge para Los Angeles para evitar um confronto com seu chefe e ajudar os negócios do irmão (Maki) no mundo do tráfico de drogas.
POR QUE VER	O filme é símbolo de um cinema que, literalmente, não se faz mais – cinema-de-choque europeu, típico dos anos 70 –, mas cujos elementos vivem até hoje em obras tão diversas quanto as de Michael Haneke, Wayne Wang e Quentin Tarantino.	Pela metralhadora giratória de Spike Lee, em sua melhor forma e voltando o canhão contra o aparente sucesso dos comediantes negros na indústria do entretenimento.	É um filme classudo, com a aura das grandes produções de idos tempos.	Pelo (bom) Hitchcock à francesa, que foi uma das sensações de Cannes 2000.	Kitano está de volta à sua melhor forma zen-sangrenta, experimentando com as possibilidades dramáticas de contrapor duas cidades estranhamente próximas e opostas, Tóquio e Los Angeles.
PRESTE ATENÇÃO	Nas referências visuais (exageradas até a caricatura) à arte renascentista. Ferreri está claramente usando a simbologia da comida (e da eliminação) como metáfora para uma orgia muito maior – a do hiperconsumismo, um tema mais atual (e brutal) do que nunca.	Nas constantes referências a vários símbolos do sucesso black – de rappers ao estilista Tommy Hilfiger, favorito das estrelas hip-hop –, especialmente a série de TV *In Living Color*, criada, por precisa ironia, por dois irmãos do ator Damon Wayans.	Na música, que traz a assinatura de mais um do clã, Magnus Fiennes. Além da sensacional fotografia de Remi Adefarasin.	Nas referências – visuais, estilísticas – tanto a Hitchcock, inspiração mais imediata de Moll, mas também a Patricia Highsmith, a autora tanto de *Pacto Sinistro* (de Hitchcock) quanto de *O Sol por Testemunha*.	Na dramática e envolvente trilha original de Joe Isaishi, que une aquilo que Kitano contrasta visualmente: a compressão de Tóquio e a expansão de Los Angeles.
O QUE JÁ SE DISSE	"Os prazeres desse filme são muitos: a trilha musical, o elegante enquadramento das cenas mais trágicas, o fato de termos quatro grandes atores dispostos a arriscar tudo em cenas absolutamente escatológicas e grotescas." (*Variety*)	"Este não é um, mas dois filmes. O primeiro é um pesadelo em que a confusão entre identidade e estereótipo termina em martírio. O outro é uma sátira sobre o modo degradante como a TV mostra os afro-americanos e os impulsos racistas da platéia que consome seus produtos." (*Village Voice*)	"Ralph Fiennes finalmente realiza o sonho da sua vida, interpretando o papel de Onegin, mas é a luxuosa fotografia de Remi Adefarasin que rouba o espetáculo." (*BBC*)	"Mr. Moll enquadra seu filme num estilo expansivo, amplo, que refuta todos os clichês claustrofóbicos dos thrillers psicológicos. Um filme estranho, divertido, inteligente, complexo e difícil de esquecer." (*The New York Times*)	"Kitano é uma figura única no cinema – é como se ele estivesse encarnando Clint Eastwood na persona de Toshiro Mifune, com um pouco de Buster Keaton no meio." (*The New York Times*)

TÍTULO	**Bufo & Spallanzani** (Brasil, 2001), 1h36. Drama/policial.	**Profissão de Risco** (*Blow*, EUA, 2001), 2h. Drama/policial.	**Na Teia da Aranha** (*Along Came a Spider*, EUA, 2001), 1h45. Policial.	**Moulin Rouge** (EUA/Austrália, 2001), 1h55. Musical/drama romântico. **Estréia no exterior.**	**Roberto Succo** (França/Suíça, 2001), 2h04. Policial. **Estréia no exterior.**
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Flávio Tambellini**. Produção: Conspiração Filmes/Ravina/Quanta Centro de Produções.	Direção: de **Ted Demme** (*Beautiful Girls*), sobrinho do mais conhecido Jonathan (*O Silêncio dos Inocentes*, *Filadélfia*). Produção: Spanky Pictures/Apostle Productions/New Line.	Direção: do neozelandês **Lee Tamahori** (*No Limite*, *O Preço da Traição*, *O Amor e Fúria*). Produção: David Brown Productions/Paramount Pictures/Phase 1 Productions/Revelations Entertainment.	Direção: do visionário australiano **Baz Luhrmann** (*Vem Dançar Comigo*, *Romeo+Juliet*). Produção: Bazmark Films/20th Century Fox.	Direção: de **Cédric Kahn** (de *L'Ennui*). Produção: Diaphana Films/Eurimages/Ex Nihilo/Gimages 3/TSR entre outras.
ELENCO	José Mayer, Isabel Guéron, Maitê Proença, Gracindo Jr., Zezé Polessa, **Tony Ramos**, **Matheus Nachtergaele** (*foto*).	Johnny Depp, Penélope Cruz, Franka Potente (de *Corra, Lola, Corra*), Paul Reubens.	**Morgan Freeman** (*foto*) – retomando o personagem que ele criou em *Beijos que Matam* –, Monica Potter, Michael Wincott.	Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent.	Stefano Casseti, Isild Le Besco, Patrick dell'Isolla, Vincent Dénériaz.
ENREDO	A trajetória do funcionário de seguradora Ivan Canabrava (José Mayer) até se tornar o bem-sucedido autor de romances Gustavo Flávio. No caminho, ele enfrenta a separação da mulher (Zezé Polessa) e a morte da amante (Maitê Proença). Baseado no livro homônimo de Rubem Fonseca.	A ascensão e queda do ex-hippie George Jung (Depp), que, nos anos 70, tornou-se o primeiro grande importador de cocaína dos Estados Unidos. Cruz e Potente são suas musas, e Reubens, o traficante que o inicia no mundo das drogas. Inspirado no livro de Bruce Potter, que se baseou em uma história real.	Um psicopata brilhante (Wincott) seqüestra a filha de um poderoso político, numa tentativa de reproduzir o famoso caso Lindbergh. O detetive/psicólogo Alex Cross (Freeman) e sua nova parceira (Potter) são os encarregados da investigação. Baseado no best seller de James Patterson.	Na Paris do final do século 19, um jovem poeta (McGregor) experimenta a vida boêmia na companhia de um grupo de artistas liderados pelo pintor Toulouse-Lautrec (Leguizamo); mas a grande ruptura da sua vida será a paixão fulminante pela cortesã Satine (Kidman), estrela do cabaré Moulin Rouge.	Filme inspirado na história real de Roberto Succo (Stefano Casseti), um jovem italiano que, no fim dos anos 80, mata seus pais e foge para o sul da França, onde passa a cometer uma série de crimes, até ser considerado inimigo público número um.
POR QUE VER	Pela fotografia bem cuidada, característica dos filmes da Conspiração, que ilustra a atmosfera *noir* de certas obras de Fonseca, com sua mistura de trama policial e erudição.	Para conferir como um tema antes banido de Hollywood (o narcotráfico) recebeu seu segundo tratamento estelar em menos de 18 meses.	É um bom representante de uma das correntes mais discretas e lucrativas desses difíceis tempos em Hollywood: o filme B de luxo.	Pelo retorno do musical (desconstruído e reinventado), pela beleza hipnotizante de Nicole Kidman – e para ver um dos melhores filmes do ano.	Pelo tratamento dado ao personagem. Cédric Kahn o mostra de forma incomum, fugindo do estereótipo do psicopata: ele aparece como uma figura carismática, ambivalente e imprevisível.
PRESTE ATENÇÃO	Na brutalidade de certas cenas. O que na literatura de Rubem Fonseca pode ser um recurso para ilustrar um contexto social e psicológico às vezes vira, no filme, mero expediente de choque.	Em Johnny Depp, mais uma vez se afirmando como o Robert De Niro/Al Pacino da sua geração.	Em Freeman, sobretudo. É um ator capaz de imbuir qualquer personagem de inteligência e seriedade.	Na direção de arte de Catherine Martin, mulher de Luhrmann, e na seleção musical a cargo do próprio Luhrmann – que mistura gloriosamente *Heroes*, de David Bowie, e *Roxanne*, do The Police (entre muitas outras coisas).	Na excelente interpretação de Stefano Casseti, que dá ao assassino um caráter ambíguo, ao mesmo tempo sedutor e sórdido.
O QUE JÁ SE DISSE	"O estreante diretor deu grande agilidade – fundamental em filmes policiais – à trama de Rubem Fonseca. (...) O filme só não é melhor por causa do livro. E olha que até Patrícia Melo e o próprio Fonseca assinam o roteiro." (Fabio Cypriano, *Folha de São Paulo*)	"Os primeiros quarenta minutos são engraçados e empolgantes e são, com certeza, o melhor trabalho de Demme como diretor." (*Los Angeles Times*)	"O filme de Tamahori tem muito pouco a ver com o livro, a não ser pela manutenção da estrutura da história central – intrincada como uma teia de situações perigosas e jogos psicológicos." (*Entertainment Weekly*)	"Luhrmann não se contenta com sacudir arquétipos: ele os explode só para ver de que são feitos. Uma gloriosa, maravilhosa loucura." (*Rolling Stone*)	"É menos o homem fugitivo e mais o mistério (*do personagem*) que fascina Kahn. Um mistério que dá um frio na espinha no momento em que a razão oscila, a loucura toma-se um crime e, o instinto, incontrolável." (*Le Monde*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O escritor francês em foto de 1947, ano em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, depois de dois momentos distintos de sua vida: até a década de 20, obscuro e secretamente subversivo – contra a religião, a família, a estética convencional e as vanguardas fraudulentas – e, depois do sucesso, em defesa do homossexualismo e censurado pelos nazistas e pela URSS

A permanência de André Gide

50 anos depois de sua morte, a França celebra a memória do escritor que fez da vida um experimento e criou uma das obras mais amplas e ricas de nosso tempo

Por Hugo Estenssoro

Quando André Gide morreu, em 1951, entronizado como o escritor francês mais importante da primeira metade do século 20, Jean-Paul Sartre teve um raro ataque de honestidade. Indignado com "o fedor abjeto dos artigos necrológicos" — o diário comunista *L'Humanité* intitulou o seu *Um Cadáver Que Acaba de Morrer* — Sartre, no texto *Gide Vivo*, festeja o morto "que conseguiu reunir contra si os bem-pensantes de direita e esquerda" (o Vaticano, porém, demoraria mais um ano para proibir a *Opera Omnia* gideana). Sartre sabia que, como herdeiro do trono intelectual de Gide, não prejudicava legitimar a sucessão. Mas, como é típico nele, a sua falta de caráter vinha acompanhada do toque de gênio e a sua definição ainda é válida: "Gide viveu *para nós* uma vida que nós podemos reviver lendo-o".

Esse vínculo entre a vida e a obra é único. Alguns leitores, como Otto Maria Carpeaux, comparam Gide com Goethe, chegando à conclusão de que no seu caso "a suprema obra de arte é a própria personalidade do artista". Nesse sentido, não deixa de ser simbólico que o mais famoso epigrama de Oscar Wilde — em que afirma que na sua obra só usou seu talento, reservando seu gênio para a vida — tenha sido inventado numa conversa com

Abaixo, com Jean-Paul Sartre em Cabris, na Côte d'Azur (1950). Com a morte de Gide no ano seguinte, Sartre assumiria o trono da vida intelectual francesa, fazendo questão de render as devidas homenagens ao antecessor: "Gide viveu para nós uma vida que nós podemos reviver lendo-o", escreveu. Na página oposta, o escritor em foto de 1948

Gide, que o preservou. Mas o caso Gide vai muito além. A sua vida não foi uma "obra", mas um experimento ousadamente aleatório (sua palavra de ordem era "disponibilidade"), que cristalizou numa obra que é um dos espelhos mais amplos, ricos e fiéis de nossa época. Meio século depois de sua morte podemos continuar, nas palavras de Sartre, a definir-nos em relação a Gide. Como ele próprio disse de Goethe, Gide "é o melhor exemplo do que um homem pode obter por si mesmo sem a ajuda da graça divina", ou, num mundo pós-sartreano, sem a ajuda da graça divina ideológica. Ao mesmo tempo, os grandes escritores da última safra – o alemão W.G. Sebald, ou o espanhol Andrés Trapiello, por exemplo – só podem ser julgados pelos padrões de inter-textualidade autobiográfica estabelecidos pela obra de Gide.

Oportuna e merecidamente, estamos a ver um retorno de Gide. Desde 1997 a *Bibliothèque de la Pléiade* está reeditando seus textos básicos em edições definitivas. A nova edição de seu *Diário* tem agora dois volumes, tendo dobrado o número de páginas de 1,7 mil para 3,5 mil, incluídos todos os fragmentos que Gide preferiu manter inéditos. Igualmente valioso é o novo volume de *Lembranças e Viagens*, também enriquecido de inéditos, enquanto o recente volume de *Ensaios Críticos* recolhe textos há muito tempo fora de circulação. A sua correspondência – que com 25 mil cartas é surpreendentemente maior que a de Voltaire – conta já com 63 volumes avulsos. E várias novas biografias têm sido publicadas, entre as quais vale destacar a do inglês Alan Sheridan (Ed. Hamish Hamilton, Londres, 1998) e a do maior gideano francês da atualidade, Claude Martin (*André Gide ou La Vocation du Bonheur*, Fayard, Paris, 1998). Na década de 20, Gide foi chamado de "contemporâneo capital". Quando a guerra interrompeu em 1939 a publicação de suas obras completas, e depois da guerra a edição não foi reatada, parecia que Gide tinha perdido atualidade. No centenário de seu nascimento, 1969, o clima intelectual da França determinou uma comemoração morna, se não hostil. Mas ele está sendo recuperado, e aos poucos se convertendo num clássico capital.

Em realidade a sua influência, aberta ou subterrânea, nunca cessou. Uma figura-chave contemporânea como a de Roland Barthes oferece um exemplo. Um de seus primeiros textos, de 1941, é sobre o *Diário* de Gide; e em 1975, cinco anos antes de morrer, declara: "Gide é a minha língua original". Mesmo na literatura americana – que hoje ocupa, em um nível muito inferior, o papel hegemônico que as letras francesas ocuparam até 1960 – são perceptíveis seus ecos. O jovem e triunfante Gore Vidal faz questão de visitá-lo em 1948; James Baldwin escreve sobre Gide em um de seus melhores ensaios críticos; Edmund White confessa que nos seus anos de formação sabia, por meio de suas leituras, mais sobre a vida e amigos de Gide que sobre os dele próprio.

Mas nada se compara ao papel desempenhado por Gide a partir da celebridade que ganha nos anos 20. Até então tinha sido uma figura secreta, admirada por um grupo de elite (muitos deles seus amigos) que congregava a mais brilhante plêiade de escritores dos tempos modernos: Valéry, Claudel, Martin du Gard, Larbaud, Jules Renard, Paul Léautaud, Proust e outros. Mauriac o chama "o virtuoso das edições limitadas", pois seus livros se publicavam em pequenas edições pagas pelo autor – 23 delas antes de seu sucesso de grande público, bem passado dos 50 anos. A primeira edição de uma de suas obras-primas, *Os Frutos da Terra* (a tradução brasileira, de Sérgio Milliet, é talvez a melhor jamais feita), vendeu apenas 500 exemplares entre 1897 e 1917. Entretanto ele funda a *Nouvelle Revue Française* em 1909, que Borges chamaria com justiça de "a principal revista literária de nosso século", cuja filial editorial, Gallimard, tornar-se-ia a mais ilustre casa editora dos tempos modernos.

Gide só ficou famoso quando a direita protofascista, usando o mesmo tom e até o mesmo vocabulário dos ataques póstumos da esquerda, renuncia, depois de longo e equívoco namoro, a atraí-lo às suas fileiras, nas

FOTO ROGER VIOLLET/AFP

A Obra

No Brasil, a Editora Nova Fronteira mantém no momento apenas quatro livros de André Gide em catálogo, mas difíceis de encontrar: *Paludes* **(1895),** *Córidon* **(1924),** *Se o Grão não Morre* **(1926) e** *Os Frutos da Terra* **(1897), edição que inclui** *Os Novos Frutos* **(1935). Estão esgotados nas livrarias** *O Imoralista* **(1902),** *A Porta Estreita* **(1909),** *Isabelle* **(1911),** *Os Subterrâneos do Vaticano* **(1914),** *A Sinfonia Pastoral* **(1919),** *Os Moedeiros Falsos* **(1925),** *Viagem ao Congo* **(1927) e** *A Volta do Filho Pródigo* **(1907), que traz mais cinco textos:** *O Tratado de Narciso* **(1891),** *A Tentativa Amorosa* **(1893),** *El Hadj* **(1899),** *Filoctetes* **(1899) e** *Betsabé* **(1912). Entre as obras não publicadas no país estão** *Le Cahiers d'André Walter* **(1891),** *Le Voyage d'Urien* **(1893),** *Le Roi Candaule* **(1901),** *Amyntas* **(1906),** *Prométhée mal Enchaîné* **(1899),** *Retour du Tchad* **(1928),** *L'École des Femmes* **(1929),** *Retour de l'USSR* **(1936) e** *Thésée* **(1946). As notas autobiográficas de seu** *Diário* **compõem os dois volumes de** *Journal (1889-1949)*

FOTO JEAN MARIE MARCEL/IMAGEM CEDIDA POR THE ONLINE CENTER FOR GIDIAN STUDIES (WWW.ANDREGIDE.ORG)

No alto, André Gide no Congo (1925), na viagem que resultou num livro-denúncia contra o sistema colonial francês, e, acima, cartaz do filme *A Sinfonia Pastoral*, de 1946, de Jean Delannoy, baseado no livro homônimo do escritor. Na página oposta, em sua casa, em Paris (1935)

quais já militavam, convertidos ao catolicismo, vários de seus amigos e colegas, como os poetas Francis Jammes e Paul Claudel. Comentando os ataques do reacionarismo católico e nacionalista, Gide observa: "Em três meses me deram mais fama que meus livros em 30 anos!". Com efeito, durante três décadas Gide havia cultivado uma literatura discretamente subversiva, contra a religião ("o cristianismo contra Cristo"), contra a família ("famílias, eu vos odeio!"), contra a literatura desonesta ("é com os bons sentimentos que se faz a má literatura"), contra a estética convencional e as vanguardas fraudulentas ("as coisas mais belas são as que inspira a loucura e escreve a razão"). Porém, a partir de 1921 a sua celebridade o converte naquilo que o grande contista e crítico inglês Victor Pritchett chamaria "um movimento de resistência de um homem só".

Livros como *O Imoralista* (1902) e *Os Subterrâneos do Vaticano* (1914) haviam alarmado um seleto mas reduzido círculo de leitores. Mas a sua carreira de espantalho da burguesia bem-pensante inicia uma etapa mundialmente triunfal com a publicação, em 1924, de sua defesa da pederastia em *Córidon*, seguida em 1926 da extraordinária narrativa autobiográfica *Se o Grão não Morre*, em que abre o jogo sobre a sua homossexualidade. Um ano depois, em *Viagem ao Congo*, denuncia o sistema colonial francês. A sua "conversão" ao comunismo ("não é Marx que me leva ao comunismo, mas o Evangelho") começa em 1932, tornando-se um dos mais celebrados "companheiros de viagem" intelectuais do stalinismo. As suas obras recebem a honra de ser proibidas pelos nazistas. Mas em 1936, com a publicação de seu *Retorno da União Soviética*, elas são novamente honradas, dessa vez com sua proibição na URSS. Ele tinha ido porque "queria ver no que dá um Estado sem religião, uma sociedade sem família, pois a religião e a família são os piores inimigos do progresso". Tipicamente, Gide foi um dos pouquíssimos "companheiros de viagem" que realmente leu Marx e que, durante sua viagem ao país dos sovietes, fugiu dos banquetes oficiais para tentar averiguar a verdade: "Cheguei (à URSS) para admirar um mundo novo, e eles me ofereceram, para tentar-me e convencer-me, todos os privilégios e prerrogativas que eu detestava no Velho Mundo". Gide era um subversivo insopitavelmente honesto e julgou a realidade com lucidez: "Eu não me libertei da autoridade de Aristóteles e São Paulo para cair sob a deles (Marx e Lênin)".

FOTOS ROGER VIOLLET/AFP / PHOTOS 12/AFP

"Prefiro não escrever nada a submeter minha arte a fins utilitários", tinha dito Gide, e de fato preferiu nada escrever durante seus períodos "engajados" – durante a Primeira Guerra Mundial, a sua etapa comunista e em meio à ocupação alemã. Foi isso que lhe permitiu sair sem mácula, na obra e na consciência, do momento histórico mais infame dos tempos modernos. Há quem acredite – seu recente biógrafo, Alan Sheridan, por exemplo – que a importância definitiva de Gide é moral, a de um "sábio". Mas aceitar essa interpretação seria trair seu legado. Gide se considerava, para começar e para terminar, um escritor. Ele representa o mais ilustre exemplo da salvação pela probidade artística.

No âmbito literário, a obra de Gide apresenta um monumento sem fissuras. Desde a publicação dos *Cadernos de André Walter* (1891), ainda como acólito da capela simbolista de Mallarmé, até a cristalina perfeição de sua produção derradeira, o *Teseu* (1946) – sempre com o *Diário* como um contraponto constante – Gide nunca desaponta. As palavras-chave que marcam a sua trajetória são, na juventude, "fervor" e "libertação"; na maturidade, "inquietação" e "sinceridade"; e na velhice, "serenidade". Elas não formam apenas o arco de uma longa vida em busca de felicidade por meio da verdade, mas momentos estéticos que, em boa medida, são marcos da literatura moderna. Com a exceção de *Os Frutos da Terra*, todos os seus livros, diz Gide, são irônicos, de crítica. "*A Porta Estreita* critica certa forma da imaginação romântica; *A Sinfonia Pastoral*, uma forma de mentir a si próprio; *O Imoralista*, uma forma de individualismo."

A culminação desse processo é uma das obras capitais para o mundo, *Os Moedeiros Falsos* (1926), o primeiro e único de seus livros que ele considera um "romance" (para os outros adaptou, intraduzivelmente, os termos *récits* e *soties*). O livro foi um evento internacional. Inspirou comentários de gente como Montale na Itália e Alfonso Reyes no México (Sérgio Buarque de Holanda já tinha se ocupado de Gide em 1924). No ano seguinte E. M. Forster o estuda em *Aspectos do Romance*; Aldous Huxley o imita em *Point Counterpoint* (1928). Apurando recursos técnicos já usados em suas primeiras obras, como *Paludes* (1895), Gide escreve um romance sobre a escritura de um romance. Aos diários dos personagens acrescentaria depois um *Diário Sobre os Moedeiros Falsos*, em que reflete sobre a criação do próprio livro. É sabido que a famigerada inter-textualidade que hoje tanto preocupa vanguardeiros e acadêmicos tem sua origem no primeiro romance da cultura moderna, *Dom Quixote*, mas em termos modernistas é óbvio que *Os Moedeiros Falsos* é o ponto de partida.

FOTO ROGER VIOLLET/AFP

Há, no entanto, outro livro, que Gide e seus leitores de forma unânime escolhem como a sua realização suprema e que une e dá coerência a toda sua obra, imbricando-a inseparavelmente com a sua vida: seu *Diário*. O fato de que ele seja o espécime por excelência do gênero dá a medida de seu mérito. Especialmente em se tratando da literatura francesa, que é seu berço e cume com Stendhal, Benjamin Constant, Baudelaire, os Goncourt, Jules Renard, Paul Léautaud, Julian Green e um longo *et cetera*. A outra grande diarista do século 20, Virginia Woolf, exclama em novembro de 1939: "Como competir com a compressão & lucidez & lógica de Gide escrevendo seu *Diário*? Bem, a simples verdade é que não posso". Não há nada a acrescentar.

A longa viagem de José Agrippino

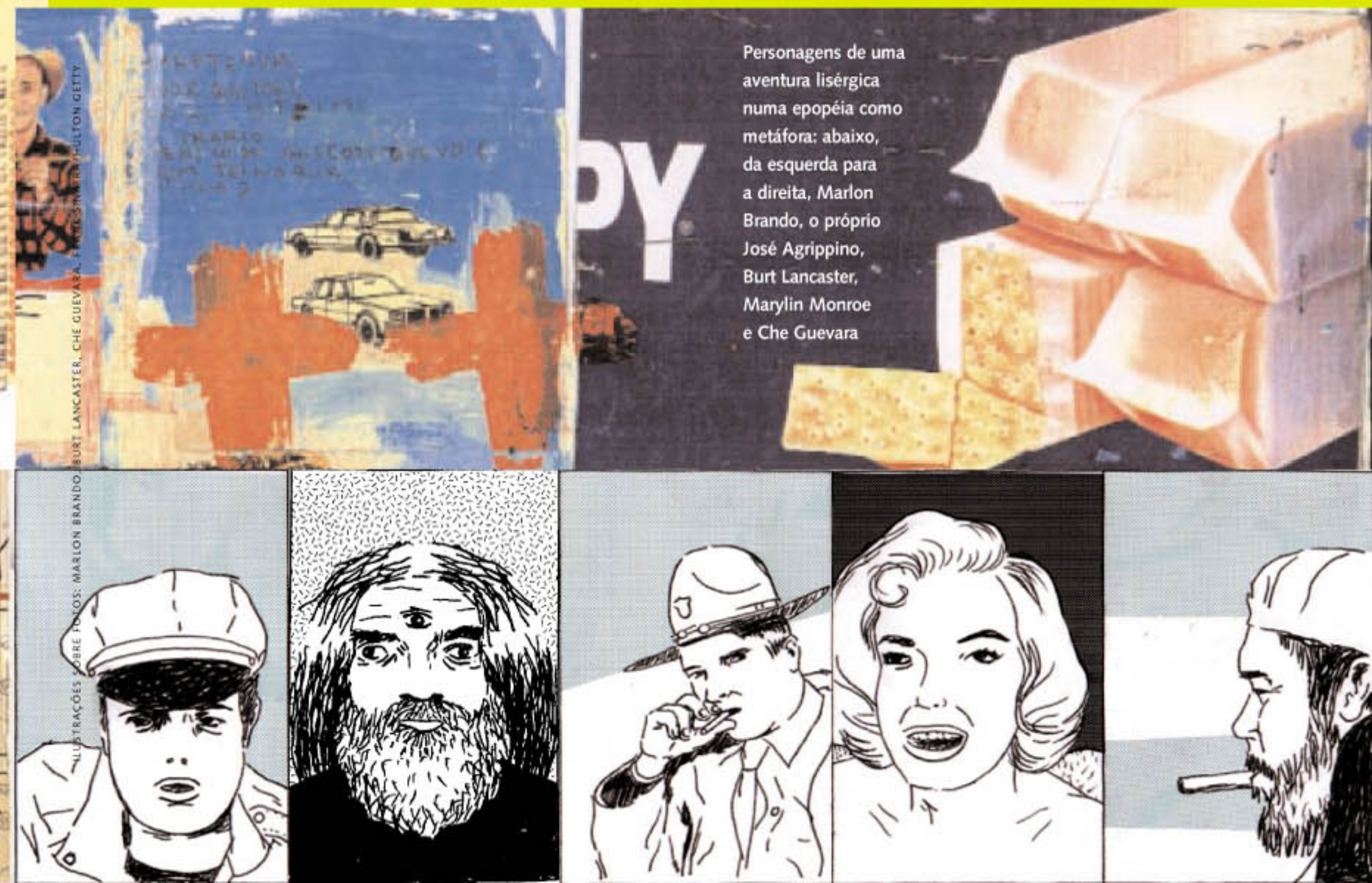
Reeditado 34 anos depois, *PanAmérica* se afirma como literatura além do mito e das experiências de vanguarda de sua época. Por Luiz Carlos Maciel Ilustrações Tomas DubSpicolli

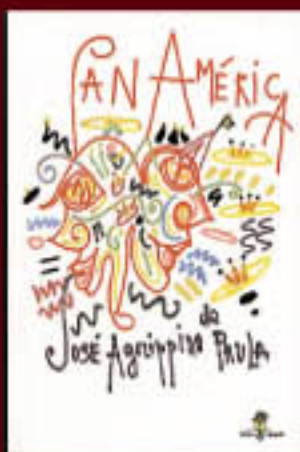
1967 foi um ano excepcional na história da cultura brasileira no século passado, só comparável a 1922, com a eclosão do Modernismo. Foi quando uma geração de artistas disse a que veio: o ano de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Corrêa; da *Tropicália*, de Caetano Veloso. Também foi o ano de *PanAmérica*, o livro de José Agrippino de Paula que se tornou um mito da então nascente contracultura brasileira. Embora seus criadores não tivessem conhecimento prévio do trabalho alheio, essas obras apresentavam um parentesco espiritual que todos eles reconheceram. Uma misteriosa sincronia era inegável.

Comparados aos espectadores do filme de Glauber e do espetáculo teatral de José Celso, ou aos ouvintes do disco de Caetano, os leitores de José Agrippino foram muito poucos. A literatura não goza da mesma popularidade de outras artes; lia-se pouco – e ainda se lê pouco, hoje – no Brasil. Mas esses poucos leitores se apaixonaram pelo livro, que se tornou um mito.

Com prefácio do físico Mário Schenberg, o mesmo que anteriormente prestigiara a revelação de Jorge Mautner, *PanAmérica* não teve muitas edições e, durante anos, permaneceu na obscuri-

Personagens de uma aventura lisérgica numa epopéia como metáfora: abaixo, da esquerda para a direita, Marlon Brando, o próprio José Agrippino, Burt Lancaster, Marylin Monroe e Che Guevara

ILUSTRAÇÕES SOBRE FOTOS: MARLON BRANDO, BURT LANCASTER, CHE GUEVARA

O Que e Quanto

PanAmérica, de José Agrippino de Paula. Editora Papagaio (www.editorapapagaio.com.br), 264 págs., R$ 25

dade. Agora, entretanto, no alvorecer do novo século, o livro é relançado, com capa nova de José Roberto Aguilar e um prefácio de Caetano Veloso. É a oportunidade para uma sóbria avaliação crítica, feita com distância emocional e perspectiva histórica. É merecida a aura que cerca *PanAmérica*? Qual o valor estritamente literário desse livro insólito? É uma obra à altura das outras que, em 1967, deram expressão artística às visões de uma geração?

Como elas, *PanAmérica* é uma obra de vanguarda. Tinha de ser assim. Um dos objetivos básicos daquela geração era criar uma arte que fosse não apenas genuinamente brasileira e socialmente comprometida — como suas antecessoras imediatas —, mas também avançada, mesmo em relação ao que se fazia de mais avançado nos países do Primeiro Mundo. Uma arte, em suma, "de ponta".

A vanguarda de *PanAmérica* era, fatalmente, a das últimas décadas do século passado — e que, aliás, continua vigente até os dias atuais. Mas tem sua originalidade, suas diferenças específicas, sua personalidade: "Eu entrei no meu quarto e eu estava dormindo na cama. O quarto estava escuro e abafado. Eu senti um grande cheiro, que eu não sabia se poderia vir de minha respiração. Eu me aproximei da janela e abri a janela. A luz e o ar da manhã entraram no quarto, mas eu continuava dormindo enquanto o mau cheiro acumulado durante a noite escapava pela janela aberta". Esse trecho do livro, que sugere um esotérico desdobramento astral, indica a natureza da experiência do protagonista. Os acontecimentos se desenrolam numa seqüência onírica, sem obedecer às categorias de tempo e espaço; os personagens são imagens simbólicas, arquetípicas, delírios do narrador; o método de composição é arbitrário, anárquico, *pop*. Por isso, definir o livro como uma "epopéia", como faz o autor, é mais uma metáfora. Um fluxo arrebatado afirma a liberdade da criação acima de todas as leis, normas, categorias, hábitos, expectativas ou o que for.

Em face das estéticas literárias sérias prevalecentes na época, como a de Georg Lukács, *PanAmérica* representava, portanto, uma ruptura chocante, escandalosa. Não *narrava* nem *descrevia* nada, segundo os princípios lukacsianos, por exemplo. Violentava o bom gosto e o bom senso: "Carlo Ponti arrancou as calças, dirigiu as nádegas pequenas e redondas e lançou um potente jato de merda para cima. Jorrava merda líquida esguichando para os lados e a multidão espremida na Bolsa de Valores corria".

O primeiro ponto de referência é o Surrealismo. Mas essa sucessão de imagens bizarras tem menos a ver com a escrita automática, indicativa do inconsciente, preconizada pelos surrealistas, do que com uma experiência psicodélica, uma aventura sem norte da mente audaciosa dos jovens dos sessenta. Em alguns trechos, lembra uma viagem de ácido lisérgico. É, afinal de contas, uma obra de contracultura que, como tal, foi admirada, criticada, amada e mitificada. Sua vinculação ao espírito rebelde e contestador dos sessenta é ostensiva. Mas suas raízes vão mais fundo: "A nuvem de borboletas coloridas zumbia e eu continuava atravessando apressado a infinita nuvem colorida de borboletas que se agitavam voando em todos os sentidos, e batia com as mãos e os pés nas minúsculas borboletas azuis, amarelas, vermelhas, verdes; e as borboletas batiam as asas transparentes e coloridas e voavam desordenadamente chocando-se umas com as outras e contra o meu corpo".

O segundo ponto de referência é a literatura beat. Como nota Caetano, *PanAmérica* vem do pioneiro *Deus da Chuva e da Morte*, de Jorge Mautner. Mas vem também da "prosa espontânea" de Jack Kerouac, inspirada pela improvisação dos músicos de jazz. A composição de *PanAmérica* parece um arranjo escrito, organizado, de um improviso anárquico, à maneira do free jazz de Ornette Coleman, Archie Schepp ou Albert Ayler. É verdade que conserva disciplinadamente a sintaxe do sujeito, predicado e objeto, mas com uma desconcertante dicção infantil, tatibitate, quase dadaísta. Não é apenas o pronome "eu" que é obsessivamente repetido, no começo de suas frases, como também é observado no prefácio de Caetano. O sujeito de todas elas, qualquer sujeito, é sempre teimosamente repetido.

Lido hoje, o estilo de *PanAmérica* continua surpreendente. Aparentemente tosco, até canhestro à leitura desatenta, esse estilo esconde uma secreta sofisticação que vai ficando cada vez mais evidente à medida que o livro é lido. A construção despretensiosa das frases e dos capítulos, que ignora o recurso de abrir novos parágrafos, conduz a um "crescendo" lírico avassalador. A habilidade com que José Agrippino faz isso é de admirar. Artistas sutis têm recursos desse tipo: lembra a instrução dada por Miles Davis para o solo de John McLaughlin em *Go Ahead John*, durante a gravação do álbum *Big Fun*. "Toque como se você não soubesse tocar", disse-lhe Miles. Para McLaughlin — um exímio guitarrista — saber tocar é fácil; tocar como se não soubesse era um desafio artístico que ele, aliás, superou com brilhantismo. É preciso ouvir para crer.

Em *PanAmérica*, José Agrippino também escreve como se não soubesse escrever. Nele, o procedimento audacioso descobriu uma fonte surpreendente de sofisticação estilística. É preciso ler para crer. A dicção de suas frases, soando como se pertencesse a uma redação de criança, evoca, contudo, um lirismo cada vez mais poderoso e envolvente. Entre outros indescritíveis momentos, o narrador anônimo nos leva a uma filmagem num estúdio cinematográfico de Hollywood em sua época áurea e apresenta seus personagens principais — Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Marlon Brando, Harpo Marx, Joe DiMaggio, etc. Depois, envolve-nos numa guerrilha latino-americana com a presença de Che Guevara. Mostra uma disputa rabelaisiana entre dois grandes capitalistas — DiMaggio e Carlo Ponti —, descreve o parto fantástico de Marilyn Monroe e nos conduz aos apoteóticos capítulos finais, num delírio de imagens que, a certa altura, chega a lembrar a clássica descrição do corpo cósmico do Senhor Krishna, no *Baghavad Gita*, para terminar num verdadeiro apocalipse: "Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas".

Ao lado, um Agrippino que cria uma narrativa quase infantil, com a repetição obsessiva do sujeito "eu"; na página oposta, Ella Fitzgerald e Frank Sinatra, outros dois símbolos da época

E tudo, naturalmente, não passa de um jogo. José Agrippino, que Rogério Duarte considera "o homem mais inteligente" que ele já conheceu, joga, brinca. O senso lúdico de *PanAmérica* é irresistível, e foi ele, sem dúvida, o responsável pela atração que o livro exerceu sobre os jovens dos sessenta, envolvidos na contracultura. A realidade é *lila*, jogo cósmico, como afirmam os hinduístas.

A aura de *PanAmérica* é merecida. Literariamente, o livro é uma gema. Sua densidade artística não deve nada a outras obras notáveis que surgiram no Brasil em 1967. ■

Corpo estranho na poesia

Refratária a análises reducionistas, a obra desconcertante de Augusto dos Anjos continua a fascinar leitores e desafiar a crítica. Por Luciano Trigo

Poeta dos cemitérios e dos vermes, da morte e da melancolia, do niilismo e da morbidez sem remissão, o paraibano Augusto dos Anjos (1884-1914) constitui um permanente repto para a crítica. Figura singular na literatura brasileira, o autor de *Eu* – seu único livro, lançado em 1912 com uma tiragem de mil exemplares e que agora chega à 43ª edição – criou uma estética diretamente ligada não somente à sua infeliz trajetória existencial, como também à sua própria constituição orgânica. Isso acontece de tal forma que em poucos poetas é tão difícil dissociar a vida da obra, embora neste caso a primeira se projete na segunda de forma incomum e às vezes misteriosa, velando enigmas para o leitor.

É uma poesia estranha, deliberadamente escandalosa, de uma volúpia exótica e uma tensão quase sádica. Augusto escreve sobre o podre e o nojento, sobre a decadência e a decomposição da matéria, sobre a vida reduzida a uma combinação de elementos químicos regulada por leis físicas e cósmicas, em marcha inexorável rumo à morte, criando uma atmosfera poderosa de desencanto e angústia. E tudo isso lapidarmente moldado em versos de metrificação disciplinada e musical, que incluem muitas vezes vocábulos inusitados e termos técnicos, alguns antieufônicos e difíceis de entender, como em *As Cismas do Destino*: "(...) Livres de microscópios e escalpelos,/ Dançavam, parodiando saraus cínicos,/ Bilhões de *centrossomas* apolínicos/ Na câmara promíscua do *vitellus*. (...)".

A dificuldade de encaixá-lo em qualquer movimento literário reflete o fato de que Augusto era, por natureza, um estrangeiro – ainda que, parafraseando Caetano Veloso, fosse estrangeiro menos no lugar que no momento. São detectáveis em sua poesia elementos de diferentes escolas – o impulso de ruptura romântico, a expressividade sonora e a imagística simbolistas, a métrica ortodoxa das formas e estruturas parnasianas – sem que nenhum desses rótulos dê conta de sua complexidade. "Pré-modernista" parece ser a classificação menos insatisfatória, mas não deixa de ser problemática, já que os modernistas ignoraram solenemente a sua mensagem, enxergando em seus versos exemplos do mau gosto de uma época superada. Mas nem assim deixou de ter impacto. "Li o *Eu* na adolescência, e foi como se levasse um soco na cara. (...) Ao espanto sucedeu intensa curiosidade. Quis ler mais esse poeta diferente dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos, dos simbolistas, de todos os poetas que eu conhecia", escreveu Carlos Drummond de Andrade.

O Que e Quanto
Eu e Outras Poesias, **de Augusto dos Anjos. Bertrand Brasil, 294 págs., R$ 35.**

Mas nem todos o receberam com a mesma boa vontade. Augusto viveu em uma época em que a erudição nacional buscava suas fontes na cultura européia, e as elites intelectuais se interessavam pelas especulações filosóficas do materialismo naturalista, pelo problema do ser e do não-ser, pelo evolucionismo de Spencer e pelo monismo de Haeckel. Era, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, uma fase especialmente infeliz da evolução intelectual do Brasil, "mistura incoerente de uma cultura ou semicultura bacharelesca, ávida de novíssimas novidades científicas, mal assimiladas, e dos ambientes das massas populares miseravelmente abandonadas nas ruas estreitas do Nordeste tropical. Foi uma época de eclipse do sol, de trevas ao meio-dia".

Não é de se espantar, portanto, que a crítica não estivesse preparada para enfrentar Augusto dos Anjos, e *Eu* passou praticamente em branco até o inesperado sucesso de sua terceira edição, em 1928, já acrescida de *Outras Poesias*, 48 inéditos coligidos pelo seu amigo Orris Soares na segunda edição, em 1914.

Mas o fato é que até hoje a sua poesia conserva algo de opaco, de intransponível, de desconcertante. Mesmo na crítica responsável pela posteridade do poeta é visível o esforço para superar o desconforto, ainda não inteiramente digerido e assimilado. Para alguns, aliás, Augusto dos Anjos é um caso mais patológico que poético, e suas anomalias psíquicas já serviram de tema a dezenas de teses universitárias – o que nada ajuda a compreender sua obra. Ele já foi descrito como histérico, neurastênico, psicastênico e desequilibrado e apelidado, ainda na Paraíba, de "Doutor Tristeza" e "Poeta Raquítico", em razão de sua magreza e aspecto doentio – outras características fortemente presentes em sua obra. Pesa também em sua história o fato de ter testemunhado, de dentro, a agonia e morte do regime rural do patriarcalismo e do poder dos coronéis. Seus pais, "Doutor Alexandre" e "Sinhá Mocinha", eram exemplares de uma espécie em extinção. Endividados, esmagados pelo progresso que varreu o regime feudal da região, tiveram que vender os engenhos de cana e abandonar a paisagem bucólica. Quando Augusto se mudou para o Rio, em 1910, a família já não tinha propriedade alguma. A sensibilidade doentia do poeta foi marcada pelo desmoronamento de todo um sistema de vida, e não por uma aventura amorosa ou paixão frustrada, o que ajuda a entender a onipresença, em sua obra, do tema da decadência e a virtual ausência do amor. Nesse contexto, não poderia ser um poeta lírico.

Eu é, em suma, um livro marcado por questionamentos filosóficos e indagações sobre a condição humana e a natureza. A terminologia esdrúxula que caracteriza sua obra não impediu que ela experimentasse um estranho sucesso póstumo. Seja pelos temas sombrios, ou justamente pelo por vezes cômico vocabulário cientificista, seus poemas exercem um raro fascínio sobre o leitor comum. Quem não conhece o soneto *Versos Íntimos* ("Vês! Ninguém assistiu ao formidável/ Enterro de tua última quimera./ Somente a Ingratidão – esta pantera –/ Foi tua companheira inseparável!// Acostuma-te à lama que te espera!/ O Homem, que, nesta terra miserável,/ Mora entre feras, sente inevitável/ Necessidade de também ser fera.// Toma um fósforo. Acende teu cigarro!/ O beijo, amigo, é a véspera do escarro,/ A mão que afaga é a mesma que apedreja.// Se a alguém causa inda pena a tua chaga,/ Apedreja essa mão vil que te afaga,/ Escarra nessa boca que te beija!")?

FOTO ICONOGRAPHIA

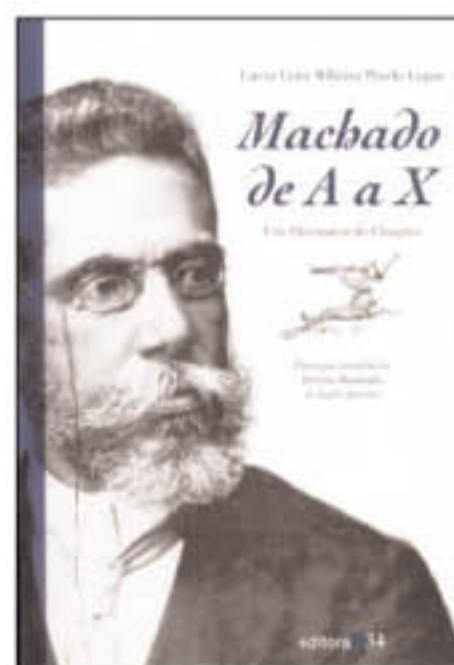
Ao lado, retrato de Augusto dos Anjos: angústia expressa em vocábulos inusitados

Além de corrigir 278 erros e incorreções gráficas, a nova edição de *Eu e Outras Poesias* acrescenta dedicatórias e epígrafes, mais cinco sonetos ao apêndice *Outros Poemas Esquecidos* e um valioso depoimento de Augusto, respondendo a um questionário elaborado por Licínio dos Santos para o volume *A Loucura dos Intelectuais*, publicado em 1914. À pergunta "O que sente de anormal quando está produzindo?", responde: "Uma série indescritível de fenômenos nervosos, acompanhados muitas vezes de uma vontade de chorar".

Augusto dos Anjos morreu de pneumonia aos 30 anos, numa fase mais tranqüila de sua vida de professor, em Leopoldina, Minas Gerais, onde se instalou com a mulher, Ester Fialho, e os filhos Glória e Guilherme, de 1 e 2 anos, respectivamente. Nem desconfiava que o país em breve passaria pela revolução modernista – movimento do qual ele se sentiria igualmente excluído, naturalmente. Adiantado para o seu tempo, superado para os que vieram depois, Augusto era mesmo um poeta fora do lugar.

Sua morte passou praticamente despercebida. É famoso o episódio em que, dias depois, Orris Soares e Heitor Lima passeavam pela Avenida Central quando encontraram o "príncipe dos poetas", Olavo Bilac. Ao receber a notícia fúnebre, Bilac perguntou: "E quem é esse Augusto dos Anjos? Grande poeta? Não o conheço. Nunca ouvi falar nesse nome. Sabem alguma coisa dele?" Lima recitou um soneto, ao que Bilac retrucou, com desdém: "Era este o poeta? Ah, então fez bem em morrer. Não se perdeu grande coisa". Ironia do destino: desde 1928, quando saiu a terceira edição de *Eu*, o desinteresse por Bilac cresceu na mesma proporção que o interesse por Augusto dos Anjos.

Verbetes machadianos

***Machado de A a X* é uma experiência prazerosa para o leitor, apesar do título**

Acima, capa do livro e, à direita, litografias de Angelo Agostini que ilustram a edição

Os dicionários de citações de autores não são exatamente uma novidade no mercado editorial internacional. Já foram lançados os de Hemingway, Joyce, Virginia Woolf, Shakespeare e até, no Brasil, Renato Russo. Agora, com todos os méritos de melhor escritor que o Brasil já teve, é Machado de Assis quem ganha o seu – *Machado de A a X* (sic), de Lucia Leite Ribeiro Prado Lopes (Editora 34, 320 págs., R$ 34). Sobre esse tipo de livro, diga-se, antes de mais nada, que tanto pode servir para aqueles que se utilizarão dele como mero verniz erudito – pedacinhos de frases para contar nas festas – como também e, naturalmente, aos que contam com os verbetes para compreender melhor o universo do escritor e de sua obra, numa experiência que é, sobretudo, prazerosa. Como alerta sabiamente a autora na apresentação, citando Emerson, "o proveito dos livros depende da sensibilidade do leitor".

E a edição – belissimamente ilustrada pelo italiano Angelo Agostini (1843-1910) com litografias publicadas originalmente na carioca *Revista Illustrada* – atende muito bem aos leitores mais exigentes, oferecendo um pouco de tudo que Machado tem de melhor: ironia, inteligência, crítica e o indispensável conhecimento do ser humano de quem criou Brás Cubas, Quincas Borba e Capitu. Baseada numa pesquisa minuciosa e criteriosa, com todos os cuidados bibliográficos, a autora nos apresenta coisas como "o maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado" e "purgatório é uma casa de penhores, que empresta sobre todas as virtudes, a juro alto e prazo curto".

A lamentar, apenas, o título: parece que roubam o alfabeto completo a Machado de Assis. E não é coisa a se desprezar, como pode parecer, nem se justifica por uma suposta carência de verbetes, que, com uma pesquisa bem mais modesta, são localizados facilmente. Poderiam ser as artimanhas sedutoras de *Zeus* que alimentam a imaginação de Brás Cubas, ou as idéias aritméticas de Escobar (o eterno rival de Bentinho), que, apesar de considerar o *Z* uma letra "inútil e dispensável", nada mais que uma "trapalhice caligráfica", entusiasmava-se com o *Zero*, cujo emprego considerava a "perfeição maior". Ou, então, *Zola*, pivô de uma crítica de Machado a Eça de Queiroz e, por extensão, ao naturalismo francês. E, se se considerou que nada disso é tão importante, era de se considerar a hipótese de escolher um título que não causasse esse, ainda que pequeno, desconforto. – ALMIR DE FREITAS

ILUSTRAÇÕES DO LIVRO *MACHADO DE A A X* (EXTRAÍDAS DA *REVISTA ILLUSTRADA* DE ANGELO AGOSTINI)

Inventário da contracultura

Num relato pessoal, Luiz Carlos Maciel reconstitui a história de uma época em *As Quatro Estações*

Acima, a capa do livro: procurando o que sobrou na esperança de uma nova primavera

Às vezes é difícil de acreditar, mas houve época em que o maoísmo parecia uma boa idéia, as experiências com drogas pesadas soavam como libertárias e o sexo não encontrava impedimento de nenhuma ordem, nem moral nem médica. Hoje, o que sobrou? Em *As Quatro Estações* (Record, 304 págs., R$ 30), o jornalista, escritor, roteirista e diretor cênico Luiz Carlos Maciel, um dos principais personagens da contracultura no país, tenta responder a essa pergunta e apontar caminhos para os anos que virão, reconstituindo uma história intelectual e afetiva de meio século: começa pelo "inverno do Ocidente" (1950-1960), passa pela "primavera da revolução" (1960-1970) e pelo "verão da contracultura" (1970-1980), até chegar, finalmente, ao "outono da alienação" (1980-2000). Nostalgia? Há um pouco sim – e não podia ser diferente. Mas o que realmente interessa no relato de Maciel é a reflexão sobre legados culturais e paradigmas filosóficos que, por mais que o mundo mude, não podem ser desprezados. Se Marcuse não serve para equilibrar as contas públicas, e da *práxis* do Existencialismo se sabe que nem sempre resultou em humanismo, não há como jogar na lata do lixo da história frutos de questionamentos e fatos que ajudaram, mal ou bem, a forjar o mundo tal como ele é hoje e, quem sabe, a indicar uma direção alternativa para o que se faz dele. O que não impede o livro também de divertir, trazendo algumas histórias curiosas, como a da noite em que Maysa quase matou Paulo Francis com uma garrafa de Buchanan's. – AF

POR NELSON DE OLIVEIRA

ARQUEOLOGIAS E ENIGMAS

Em *A Múmia do Rosto Dourado do Rio de Janeiro*, Fernando Monteiro oferece a falsificação literária para os que prezam a originalidade

Fernando Monteiro não contemporiza: propõe, sem o menor desejo de agradar aos boçais, a poesia do caos para leitores experimentados. Tanto é que, no momento em que a face mais imbecil do cinema americano oferece ao público *O Retorno da Múmia*, o escritor pernambucano lança *A Múmia do Rosto Dourado do Rio de Janeiro*, seu segundo romance. O título é jocoso, claro. Sugere um folhetim com cenas de ação, mistério e efeitos especiais. Mas a jocosidade desaparece logo nas primeiras linhas da narrativa, soterrada por uma tempestade de areia, documentos adulterados e falsas identidades.

Sem correr o risco de errar, nesse romance as múmias e o Egito dos arqueólogos não têm tanta importância assim. O que está em jogo é o processo de mumificação das relações humanas e a escavação dos impasses e atavismos que nos mantêm lúcidos, apesar da barbárie.

A primeira parte de *A Múmia do Rosto Dourado...* põe em cena o italiano Giovanni Belzoni, conhecido, entre outros feitos, pela descoberta, em 1818, da câmara sepulcral da pirâmide de Quéfren, localizada na cidade de Gizé, no Egito. Quando o encontramos, Belzoni está prestes a violar mais um dos túmulos erguidos na margem esquerda do Nilo. Passamos então a acompanhar o quadro-a-quadro de sua ambição esquizofrênica, capaz de compor poemas e atribuí-los aos construtores das pirâmides, cabendo a si o papel de mero intérprete. Enfim, escavação e decifração são também os dois principais componentes da literatura de Fernando Monteiro. A trama sofre, nessa altura, uma abrupta mudança de curso. Somos levados para longe do sítio arqueológico, junto com as relíquias — múmias inclusive — encontradas pela expedição de Belzoni, rumo ao Brasil do Primeiro Reinado. E daí para o ano de 1928. Agora, o protagonista é o fugitivo russo Dmitri Vonizin, ou melhor, Alberto Childe, que ocupa o cargo de conservador-chefe da coleção de antiguidades do Museu Nacional. Childe tem muito interesse em se ocultar. Mas de quê? Que é que esconde, sob as bandagens da falsa identidade? Fácil é ver que o segredo pertence também a Fernando Monteiro, que não entrega ao leitor um livro linear, mas fragmentado como as notícias da terra dos faraós que chegaram até nós.

A obra então se abre para o século 20. Uma infinidade de personagens, muitos sem rosto ou nome, é flagrada investigando Belzoni e Vonizin. E Olga Alekseieva, irmã de Dmitri. O processo de investigação é, por si só, arqueológico: requer discernimento e força bruta. Uma informação leva a outra: que vínculo teriam os artefatos egípcios adquiridos por dom Pedro 1º, para o Museu Nacional, com o Portugal salazarista e com o próprio Salazar? Ou com São Petersburgo? Que obsessivo embate é esse que há entre Olga e Dmitri, que os joga para cantos opostos do ringue: Ásia e América?

Capa do livro (no alto) e seu autor: elegância e erudição

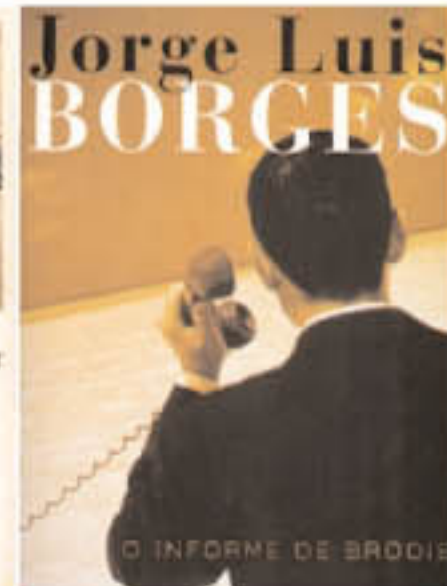
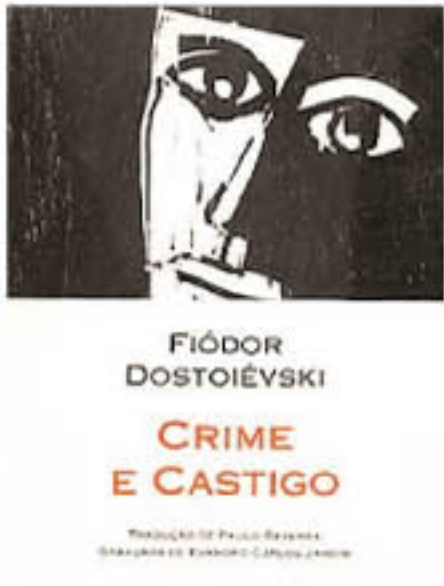
São enigmas que vão sendo inscritos na superfície do romance. Romance? Sim, mas com dupla identidade (como Vonizin), pois também é miscelânea de cartas, artigos de jornal, diálogos soltos no ar, comunicados oficiais e poemas, ordenados sempre com elegância e erudição – uma e outra propositadamente falsas, quando convém à onisciência do autor. E essa relação entre original e cópia pode ser desdobrada ao infinito. Num determinado momento, pessoas não-identificadas falam em falsificação de antiguidades, sem saber que o que de fato está acontecendo é a falsificação literária: personagens históricos em situações fictícias.

Mais uma vez, sem medo de errar, o conceito de *Realismo*, em literatura, só faz sentido, hoje, quando empregado para definir obras como *A Múmia do Rosto Dourado...*, texto mimético por excelência, que reproduz os fios soltos da economia emocional e intelectual da civilização dita racionalista, dada a escavações e fraudes.

A Múmia do Rosto Dourado do Rio de Janeiro, de Fernando Monteiro, Editora Globo, 248 páginas, R$ 21

FOTO H. RÉGIS/DIVULGAÇÃO

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ALMIR DE FREITAS

	Crime e Castigo	O Iceberg Imaginário e Outros Poemas	Dagon	Um Estranho em Goa	Socráticas
TÍTULO	Crime e Castigo Editora 34 608 págs. R$ 43	O Iceberg Imaginário e Outros Poemas Companhia das Letras 376 págs. R$ 33,50	Dagon Iluminuras 192 págs. R$ 26	Um Estranho em Goa Gryphus 160 págs. R$ 25	Socráticas Companhia das Letras 96 págs. R$ 17
AUTOR	**Fiódor Dostoiévski** (1821-1881) nasceu em Moscou, mas viveu grande parte da vida em São Petersburgo. Escreveu, entre outros, *Recordações da Casa dos Mortos* (1862), *Memórias do Subsolo* (1864), *O Idiota* (1868) e *Os Irmãos Karamazov* (1880).	Nascida nos EUA, **Elizabeth Bishop** (1911-1976) veio para o Brasil em 1951, onde viveu por 15 anos. Entre os prêmios que recebeu por sua vasta obra estão o Pulitzer (1956), o National Book Award (1969) e o Neustadt (1976).	O norte-americano **Howard Phillips Lovecraft** (1890-1937), um dos mestres da literatura sobrenatural, teve uma vida conturbada. No Brasil, suas histórias podem ser lidas em *À Procura de Kadath*, *A Maldição de Sarnath*, *Nas Montanhas da Loucura* e *O Horror em Red Hook*.	Nascido em Angola em 1960, **José Eduardo Agualusa** se exilou no Rio desde 1999, em razão da guerra civil em seu país. Já publicou nove livros, entre eles os romances *A Conjura*, *Estação das Chuvas* e *Nação Crioula*.	O poeta, tradutor e ensaísta **José Paulo Paes** (1926-1998) nasceu em Taquaritinga, no interior paulista, e se mudou mais tarde para Curitiba. Estreou como poeta com *O Aluno*, em 1947. Traduziu obras de Rilke, Gibbon, Sterne, Ovídio e Auden, entre outros.
TEMA	A história de Raskólnikov, que, sem dinheiro e perspectivas, perambula por São Petersburgo em busca de um sentido para a vida, o que o levará a desenvolver uma "justificativa histórica" para o homicídio e, daí, a cometer um crime.	Antologia de poesias que tem como base a edição norte-americana *The Complete Poems – 1927-1979*, mais as já editadas no país sob o título *Poemas do Brasil*.	Oito contos exemplares do estilo do autor, narrados em primeira pessoa, em que o terror nasce dos temores secretos e reais identificados pelo escritor no ser humano.	O autor-narrador procura por uma figura quase lendária, Plácido Domingo (não o tenor), e, na busca e no encontro, percorre Goa, na Índia, montando uma espécie de cartografia pessoal.	Livro póstumo, com poemas que variam do epigrama simples aos mais longos (mas sempre concisos), alguns escritos já com a consciência do autor da proximidade da morte, como o *Auto-epitáfio nº 2*.
POR QUE LER	O autor representa, com sua obra, a consolidação da moderna literatura russa, iniciada por autores como Alexander Pushkin (*O Chefe da Estação*) e Nicolai Gogol (*Diário de um Louco*).	Mais do que qualquer outra já publicada no país, a seleção oferece uma visão mais abrangente da obra da poetisa, abarcando livros que revelam sua evolução em distintas fases.	Depois de Edgar Allan Poe, Lovecraft é o nome mais importante da literatura fantástica, exercendo influência decisiva nas gerações posteriores de escritores do gênero.	A grande originalidade da obra do autor está em reiterar, por meio de referências geográficas, culturais e sentimentais entrecruzadas, uma identidade dada pela língua portuguesa.	Nas palavras de Alfredo Bosi, que assina a pequena apresentação, o autor "quis e soube ser uma espécie de Sócrates em tom menor: a consciência vigilante que interroga e incomoda".
PRESTE ATENÇÃO	Em como o cenário do romance, escrito em 1866, representa um país dividido entre os males do capitalismo primitivo e as mal esboçadas ideologias revolucionárias da época.	Nas principais características da poetisa, sempre assombrada pela solidão e marcada pelos "rigores do afeto", como observado pelo organizador e tradutor da edição, Paulo Henriques Britto.	Em como o horror das narrativas é sempre tratado de forma subjetiva, que fixa os personagens na fronteira entre a sanidade e a loucura diante de mundos em que o *Mal* surge como algo ancestral do homem.	Nas referências históricas usadas por Agualusa, que evita o didatismo e as toma mais como símbolos de uma história lusófona – da Goa dos mercadores portugueses à Campo Grande de Manoel de Barros.	Nos poemas das partes *Beta* e *Gamma*, que, ao contrário de *Alpha*, representam o melhor da produção poética do autor e a sua importância para a vida intelectual do país.
TRECHO	*"'A velhusca foi um absurdo! (...), a velha vai ver que foi mesmo um erro, mas não é nela que está a questão! A velha foi apenas uma doença... eu queria ultrapassar o limite o quanto antes... eu não matei uma pessoa, eu matei um princípio! Foi o princípio que eu matei, mas além eu não fui, permaneci do lado de cá... O único que eu soube fazer foi matar.'"* (pág. 284)	*"(...) Perdi duas cidades lindas. E um império/ que era meu, dois rios, e mais um continente./ Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.// – Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo/ que eu amo) não muda nada. Pois é evidente/ que a arte de perder não chega a ser mistério/ por muito que pareça (Escreve!) muito sério."* (Trecho do poema *Uma Arte*, pág. 309)	*"(...) das fantasias exóticas, a mais notável (...) era a da maldição que cairia sobre aquele que ousasse perturbar ou drenar o imenso e avermelhado pântano. Havia segredos, diziam os camponeses, que não deviam ser revelados, segredos que tinham ficado ocultos desde a praga que descera sobre os filhos dos partolanos nos tempos fabulosos anteriores à História."* (*O Pântano Lunar*, pág. 75)	*"Senti-me naquele momento na pele de um mergulhador aprisionado numa súbita noite de sépia. Aquilo não parecia a simples escuridão que resulta da ausência de luz, mas antes algo de poderoso e de maligno, como se o negrume estivesse sendo segregado pelo chão. Um chão-choco, um monstruoso animal das profundezas (...)."* (pág. 99-100)	*"Não há nada mais triste/ do que um cão em guarda/ ao cadáver de seu dono.// Eu não tenho cão./ Será que ainda estou vivo?"* (*Dúvida*, pág. 91. O poema foi encontrado no computador do poeta, com a data da última gravação marcando 8 de outubro de 1998, véspera de sua morte.)
EDIÇÃO	Destaque para a tradução de Paulo Bezerra – a primeira feita direta do russo para o português – e para as gravuras de Evandro Carlos Jardim.	Bilingüe, com notas do tradutor sobre os poemas, um bom estudo crítico sobre a autora e elegante capa e projeto gráfico de Victor Burton.	Descuido: o primeiro conto, *The Lurking Fear*, saiu com um título em português no índice (*O Terror Emboscado*) e outro nas páginas internas (*O Medo à Espreita*).	Com sobrecapa simples e correta de Veronica D'Orey, mas muito pouco atrativa.	Elegante e sóbria, com capa de Raul Loureiro sobre foto de Eduardo Ortega.

	América – Clássicos do Conto Norte-Americano	Barco a Seco	O Informe de Brodie	Toda a América	Memórias de um Sobrevivente
TÍTULO	América – Clássicos do Conto Norte-Americano Iluminuras 256 págs. R$ 39	Barco a Seco Companhia das Letras 192 págs. R$ 24,50	O Informe de Brodie Globo 118 págs. R$ 15	Toda a América Razão Cultural 156 págs. R$ 17	Memórias de um Sobrevivente Companhia das Letras 480 págs. R$ 31
AUTOR	**Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Mark Twain, Ambrose Bierce, Henry James, Hamlin Garland, Edith Wharton, Stephen Crane, Jack London** e **Sherwood Anderson** – autores que escreveram grandes clássicos da literatura norte-americana.	O carioca **Rubens Figueiredo** nasceu em 1956 e é tradutor e professor de português. Publicou *O Mistério da Samambaia Bailarina*, *Essa Maldita Farinha*, *A Festa do Milênio*, *O Livro dos Lobos* e *As Palavras Secretas*, livro de contos que lhe rendeu os prêmios Jabuti e Arthur Azevedo.	O poeta, contista e ensaísta **Jorge Luis Borges** (1899-1986) nasceu em Buenos Aires e teve parte de sua formação na Suíça. Entre suas obras estão *O Aleph*, *Ficções*, *Elogio da Sombra*, *O Livro dos Seres Imaginários*, *O Livro de Areia*, *História Universal da Infâmia* e *História da Eternidade*.	**Ronald de Carvalho** nasceu no Rio em 1893, seguindo carreira diplomática. Simbolista e parnasiano no início de sua carreira, o autor foi um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 22. Entre seus livros estão *Luz Gloriosa* e *O Espelho de Ariel*. Morreu em 1935.	O paulistano **Luiz Alberto Mendes** tem 49 anos, quase 30 deles passados na cadeia. Ele foi "descoberto" em 1999 com o conto *Cela-Forte*, vencedor de um concurso feito no Complexo Penitenciário do Carandiru durante oficinas de literatura.
TEMA	Coletânea de contos com cenários e temáticas diferenciadas, que vão desde narrativas marcadas pelo passado colonial e pela guerra civil até o puro aventuresco e misterioso.	Um perito em arte de origem humilde fica obcecado pela obra de um pintor obscuro, cujos quadros, feitos sobre pedaços de barcos e tampas de caixa de charuto, retratam, também obsessivamente, o mar.	Onze textos que oscilam entre os tons de ensaio e de conto, em que o autor exercita uma de suas características mais marcantes, que é a de explorar as fronteiras entre o real, a história, e o imaginário, o ficcional.	Poemas publicados pela primeira vez em 1925, em que o autor se detém sobre as culturas americanas, mesclando imagens e elementos díspares do continente – de Nova York ao sertão do Brasil.	Escrito há dez anos, o livro é uma narrativa autobiográfica em que o autor tenta identificar, entre os relatos da infância pobre e as chances da maturidade, as razões que o levaram ao crime.
POR QUE LER	A variedade de estilos dos autores compõe um mosaico bastante significativo das tendências da literatura norte-americana (e mundial) da passagem do século 19 para o 20.	O autor é uma das boas revelações da nova geração de escritores brasileiros, com a vantagem e a garantia de não ser um mero iniciante, tendo já um conjunto de obras consistente.	O livro é um bom exemplo da capacidade de Borges de usar a erudição e sua formação européia para universalizar temas que cairiam no regionalismo fácil do pampa argentino.	O livro oferece a oportunidade (rara) de, por meio da leitura de um dos seus autores menos conhecidos, constatar uma maior diversidade da produção do Modernismo.	Mais que qualquer mérito literário, o livro tira sua força do testemunho do autor, que põe no papel uma experiência única e ao mesmo tempo comum nas grandes cidades.
PRESTE ATENÇÃO	Em como, em alguns contos, é nítida uma fase de transição no país, que deixava para trás um passado europeu para gerar, econômica e culturalmente, uma nova sociedade.	No papel do narrador, em primeira pessoa, que vai estabelecendo relações psicológicas entre as imagens do mar e a sua própria história, cujos segredos ele esconde.	Na forma como o escritor maneja, por meio de uma vasta tradição literária, as mais variadas culturas, das mais familiares às radicalmente exóticas (como a relatada por Brodie).	Na influência evidente dos futuristas europeus e de Walt Whitman, resultando numa poesia em que o nacionalismo, agudo, se expressa relativizado na afirmação do americanismo como identidade.	Em como o autor apresenta as contradições de sua experiência, mostrando a violência de seu mundo ao mesmo tempo em que evita o discurso de vítima quando fala do fascínio do crime.
TRECHO	*"Segundo Jim Baker, alguns animais têm uma educação limitada, só usam palavras muito simples e raramente alguma comparação ou figura poética, enquanto outros têm grande vocabulário, ótimo domínio da língua e dicção ágil e fluente. Esses últimos, portanto, falam um bocado. Eles gostam disso."* (do conto *A História do Gaio de Baker*, de Mark Twain, pág. 117)	*"Botes perdidos, desastrados, que escorregavam e afundavam em pequenos montes de areia acumulada pelo vento, ou encostados em tufos de capim que emergiam por baixo do casco. Botes à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis, jogados no seco."* (pág. 18)	*"Explorando a casa (...) deu com uma Bíblia em inglês. Nas páginas finais os Guthrie (...) haviam escrito sua história. Eram oriundos de Inverness, chegaram a este continente, sem dúvida como peões, em princípios do século XIX e tinham acasalado com índios. A crônica cessava em mil oitocentos e setenta e tantos; já não sabiam escrever."* (de *O Evangelho Segundo Marcos*, pág. 91)	*"(...) América das usinas, dos dínamos, das/ válvulas e dos êmbolos,/ América dos opróbrios e das reivindicações,/ dos* trusts *e dos Estados/ insolváveis,/ América dos senhores de engenho líricos/ e trágicos, do pulque e da aguardente,/ do tequila e da coca,/ América lasciva que dança o jarabe, o/ maxixe, o tango, o fox, a cueca e a/ marinera (...)"* (trecho de *Toda a América 1*, pág. 119)	*"No hotel recheamos a cama de casal do Alemão de dinheiro e armas. Então comentamos os acontecimentos que para nós eram uma odisséia. Os louros da vitória me couberam. Praticamente, em todas as ações de perigo, tomara a iniciativa. Fora o único a dar tiros na polícia e a encarar de frente o tiroteio com o guarda-noturno (...)."* (pág. 363)
EDIÇÃO	Com boa introdução do tradutor, Celso M. Paciornik, e histórico sobre os autores, mas prejudicada por falhas na revisão.	Titulação diferente, mas bem-resolvida, na capa de Angela Venosa sobre *Represa de Santo Amaro*, óleo de Ernesto de Fiori.	No formato diferenciado da editora, mais fino. Bela foto de Borges na contracapa, quando ele era diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires.	Caprichada até quase o exagero, preocupando-se em reproduzir a primeira edição na composição e nas ilustrações de De Garo.	Sem grandes atrativos, mas com o mérito de não ser apelativa. Capa, de João Baptista da Costa Aguiar, transmite bem o clima de decadência e miséria.

A cada um sua linguagem

Livro de Daniel Filho reabre o velho debate sobre qualidade e televisão. Uma análise despida de vícios estéticos e ideológicos diria que não é obrigatório haver incompatibilidade entre ambos: basta julgar o veículo de acordo com seu potencial e limitações

Por Nirlando Beirão

Na foto de Guto Seixas, a embalagem de um produto que rejeita a dialética

Abaixo, as minisséries *Os Maias*, exibida neste ano, e *O Auto da Compadecida*, que virou filme de Guel Arraes: surto de inteligência na propalada estreiteza estética da TV

Não convidem para o mesmo espetáculo a televisão e os produtores de uma cultura que usa black-tie e sapatos de verniz.

Veículo por excelência da sociedade de massa que aflorou em sintonia com o *media boom* da segunda metade do século 20, a televisão é por natureza à feição mais efêmera, consumista, digestiva, quase anestesiante da indústria do entretenimento, um veículo sem história e sem memória – para a qual as simples idéias de acervo, arquivo e registro entram em conflito com a despretensão manifesta de quem não quer minimamente transtornar o curtíssimo lapso de atenção de seu sonolento consumidor. É tudo aquilo, enfim, que o Olimpo da intelligentsia acha um horror.

Dá até para estranhar que existam livros sobre a história da televisão, como esse, recente, de Daniel Filho (*veja entrevista adiante*), uma vez que tais termos, história e televisão, podem soar, em princípio, bastante contraditórios. Como se não bastasse isso, a TV vem se convertendo em xodó da academia, com *scholars* embebidos em Walter Benjamin e nas ilações da Escola de Frankfurt revolvendo com erudição e metodologia o lixo antipedagógico dos estúdios e dos auditórios.

Convém ressaltar o trabalho pioneiro – no Brasil – do sociólogo Sergio Micelli, que já nos anos 70 trocava os robustos volumes de Pierre Bourdieu (a propósito, sempre um acerbo crítico da "indigência intelectual" do veículo) por horas entretidas na frente do sofá da Hebe Camargo, diagnosticando na nossa "fada-madrinha" uma precursora dadivosa de uma psicanálise de massa de que os psicanalistas falam e não praticam (*A Noite da Madrinha*, Editora Perspectiva, 1972).

Não se tem notícia de nenhum pesquisador que ande, como andou outrora Micelli, promovendo, por ora, a desconstrução semântica ou epistemológica do vale-tudo cotidiano do Ratinho, o rejeitado número um dos culturetes. Mas quem sabe não irrompa, daí, do neo-realismo grotesco do hoje mais simbólico produto da TV, entre tabefes e xingamentos, um *insight* ao estilo Arnaldo Jabor, uma reflexão profunda, algo assim como: "O programa do Ratinho é o divã sadomasoquista do pobre".

Pop, popular, irrelevante, medíocre, *junk*, *trash*, pobre, podre, tola, inútil, alienada, alienante – a televisão carrega o mesmo fardo dos veículos malditos e desprezados, no julgamento que discrimina a arte superior, de pesada relevância e posteridade assegurada, e os simulacros ligeiros que servem ao prazer imediato, gratuito e boboca da ralé.

O circo, o rádio, o folhetim, o pastiche, a gravura, o romance policial, a crônica, a ficção científica, as histórias em quadrinhos, o musical da Broadway, a MPB, o faroeste, o *action movie* de Hollywood, o teatro infantil, a ópera bufa, a opereta, o vaudeville, até o futebol incorrem no estigma de manifestações de segunda categoria, tendo de implorar qualquer legitimidade artística à porta da Cultura com o mesmo C maiúsculo de, digamos, *Crime e Castigo*. Até a comédia chegou a ser tida como inferior à tragédia, na precedência hierárquica das nobres intenções do espírito, como percebeu, na sua época, o afiado Eça de Queiroz, dono de veia cômica como poucos.

Eça é aqui presença bem-vinda, mesmo porque, embora alçado ao panteão nobiliárquico da melhor literatura da última flor do Lácio, foi visto recentemente freqüentando minissérie de emissora brasileira, sem dar mostras, porém, de nenhuma contrariedade em relação à propalada estreiteza estética do veículo. Se cabe na TV do axé e do tchan, ainda que num incerto horário noturno, um texto como *Os Maias*, com sua locução lembrando espartilhos e polainas e com seus cenários recendendo a alfazema e água de colônia, não estará a televisão incorrendo no perigo de um desvio inteligente?

FOTOS DIVULGAÇÃO

É preconceituosa a própria formulação de pergunta, como se o padrão estivesse exclusivamente em Eça ou assemelhado, como se o bom gosto do seriado literário constituísse uma fugaz e notória exceção no palco de horrores "popularescos" e de "baixo nível" entre um plim-plim e outro. Trata-se da linguagem, estúpido – diria o *spin doctor* e comunicólogo gringo James Carville, competente fazedor de presidentes. Imaginem só uma televisão que se limitasse a talk shows inteligentíssimos, emissões da Deutsche Welle com concertos de Von Karajan e edificantes programas infantis do tipo educativo.

A cada um a sua linguagem, e é por esse critério, apenas por ele, que a televisão deve ser julgada. Desde que ela se comporte como mídia plural, variada e democrática, na difusão ecumênica de uma diversidade incoerente e desarmônica chamada Brasil, a sociedade já está no lucro. Nem sempre é assim, sabe-se; mas se for, é o que basta. No fundo, a TV é só espelho: ao acionar o botão, o que aparece no vídeo é a sua própria cara.

O clique, aliás, é ato puro de vontade. Ninguém está sujeito à televisão, mesmo porque não há uma, há várias. Do *broadcasting* à tevê por assinatura, das parabólicas às antenas com a curiosa configuração de uma pizza, instaura-se a liberdade da múltipla escola e o império do sincretismo estético e cultural. É o meio-mídia da liberdade radical, o que desmoraliza, de cara, qualquer iniciativa externa de controle de qualidade e padronização intolerante. Em uma palavra: a censura na tevê é uma contradição em si mesma.

Na geléia geral brasileira, disforme e flácida, o Tropicalismo, movimento-cabeça do final dos 60, prestou-se à suposta humilhação de se dirigir ao auditório do Chacrinha, encarar face-a-face aquela histeria-povão que respondia, com a ânsia do canibal que papou o bispo Sardinha, ao convite debochado do apresentador: "Vocês querem bacalhau?" Paramentado como o palhaço de um "circo eletrônico" (a expressão é de Daniel Filho), Caetano Veloso cantou *Alegria, Alegria*, enquanto Chacrinha sacudia sua pança obscena e a chacrete Rita Cadillac, prógona das popuzudas, rodopiava em torno de seu próprio traseiro.

Hoje, um professor da USP diria que o que Caetano fez foi uma paródia divertida, uma alegoria *cult*, um *happening* irônico. O fato é que Chacrinha não se comportou como se recebesse um extraterreno em seu auditório e tampouco Caetano parecia deslocado num ambiente exótico. Mostravam-se, ao contrário, bem à vontade em seus respectivos papéis. E, para o telespectador, escarrapachado no sofá, nada daquilo tinha a ver com qualquer dialética.

Para um país que entrou no século 21 na escuridão literal digna de um século 19 pré-luz elétrica, o Brasil guarda o consolo de ter criado apenas, além da bossa nova, a telenovela. Num visor mágico de poucas polegadas, um gênero absolutamente original de dramaturgia se estabeleceu, na interação inédita e revolucionária que faz do espectador agente de uma criação coletiva. Não é pouca coisa. O país devia se orgulhar.

Boni e Daniel Filho nos anos 70: comemorando a escalada nacional de uma manifestação considerada de segunda categoria, que implora legitimidade artística à porta da cultura com C maiúsculo

FOTO EXTRAÍDA DO LIVRO O CIRCO ELETRÔNICO

O mestre do circo

Daniel Filho repassa sua trajetória na Globo e explica como criou a moderna dramaturgia da TV. Por Mauro Trindade e Michel Laub

Nos detalhes acima e na página oposta, o diretor, produtor, ator e criador: "Não sou crítico de TV, sou um produtor de TV"

Nos seus tempos heróicos, a cinqüentenária televisão brasileira conseguia ir ao ar graças a artistas e técnicos capazes de encontrar soluções na escassez de recursos. Mas o seu formato moderno, o padrão de linguagem que a transformou num fenômeno de massas com evidente influência na política (jornalismo) e nos costumes (dramaturgia), foi forjado nos anos 70 e deve-se muito, no segundo caso, à figura de Daniel Filho. Ator, diretor de cinema e produtor, foi ele que, juntamente com José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, praticamente criou a dramaturgia da Rede Globo — aquela consagrada sob a égide do "Padrão Globo de Qualidade", que dispensava o amadorismo e o popularesco e se refletiu em novelas, seriados e programas de entretenimento. Segundo alguns analistas (como Fernando de Barros e Silva), tais parâmetros teriam servido, também, para disfarçar ideologicamente a realidade brasileira sob o regime militar. Daniel rechaça essa visão: "A gente pegava o fato e fazia uma charge, que hoje pode ser feita escancaradamente pelo *Casseta e Planeta*. A TV era política".

À frente da Globo Filmes e "afastado da televisão", embora ainda funcionário de uma emissora cada vez mais parecida com o modelo apelativo da concorrência, Daniel lançou no mês passado *A Partilha*, seu sexto filme, e publicou *O Circo Eletrônico* (Jorge Zahar, 360 págs., R$ 39). O livro refaz a trajetória e radiografa o potencial e os limites de um veículo — a TV aberta — ameaçado por concorrentes cuja dimensão ainda não foi devidamente medida: principalmente as TVs a cabo e "interativas". Nesta entrevista, concedida nos estúdios do Projac, o centro de produção da Globo no Rio, o responsável maior pela concepção e o resultado de novelas como *Pecado Capital* (1975) e *Roque Santeiro* (1975/1985), de seriados como *Malu Mulher* (1979) e *Armação Ilimitada* (1985), de minisséries como *O Primo Basílio* (1988) e *A Muralha* (2000), entre muitos outros títulos, fala sobre política, sobre o futuro de seu *métier* e o seu projeto de vincular cada vez mais televisão e cinema.

BRAVO! — Na avaliação que as emissoras fazem sobre a qualidade de um programa, o grande critério ainda é o sucesso. O caso do programa "sem concessão", como você diz que foi o *Grandes Nomes* (*show* musical de 1980/1981), é uma raridade dentro da história da TV. Fazer algo assim ainda é possível hoje?

Daniel Filho — Hoje é mais difícil. Eu não poderia, hoje, botar no ar o João Gilberto cantando com orquestra às nove e meia da noite, numa sexta-feira, sozinho. E num determinado momento do especial, a pedido dele, eu repetir o número. E dizer para o público prestar atenção na diferença que existe da primeira para a segunda vez. Deu certo. Quer dizer, o que eu fiz foi uma audácia permitida na época, que eu acho exagerada. Nem canal fechado consegue fazer isso hoje.

O que mudou de lá pra cá, a TV ou o público?

O que mudou foi o seguinte: quando eu assisti à televisão da primeira vez, fui na casa de um vizinho, de um garoto da minha turma, que era rico. Eu era aquela classe média batendo na beira, quase fora do campo. Até a gente ter televisão demorou um tempo, até minha mãe e meu pai terem dinheiro para com-

FOTO BRUNO VEIGA

Da Taba às Massas

Relato faz o balanço de um modelo televisivo bem-sucedido em seus propósitos. Por Nelson Hoineff

No primeiro capítulo de *O Circo Eletrônico*, Daniel Filho cita a célebre frase atribuída a um assistente segundos depois do fim de *Show na Taba*, o espetáculo que marcava a inauguração oficial da TV no Brasil, em 1950: "Mas o que a gente faz amanhã?". Com uma hora no ar, já se começava a entender que a vocação da TV brasileira era viver do improviso. Ou será que não?

Daniel Filho junta-se a muitos outros brilhantes e experimentados realizadores de TV que, em livros de memórias recentes, garantem que sim, que quase tudo na televisão brasileira tem acontecido por acaso: Walter Clark, João Loredo, Boni e outros. É o acaso que cria funções (Daniel era só ator, mas seu primeiro contrato falava também em produtor, diretor e apresentador) e que gera situações (Daniel cita ainda a célebre gafe atribuída a Neide Aparecida: ela apregoava ao vivo as qualidades de um prato inquebrável que, arremessado ao chão, se espatifou). É o acaso também que leva a soluções criativas: *Câmera Um*, desenhado para ser feito com uma câmera só, tinha a marcação rígida para esta situação, como lembra Daniel, mas programas de natureza bem diferente, como *Noite de Gala*, acabavam sendo feitos também com uma câmera, porque a outra pifava, e torre de lentes trocadas no ar geravam uma forma de "linguagem" que depois disso viravam matrizes criativas em outros programas. "Na TV brasileira não há escola. Somos todos autodidatas", lembrava Flavio Cavalcanti, citado por Rixa no seu divertido *Almanaque da TV*. Não é de estranhar, portanto, que técnicas originadas em outros veículos, em especial os elementos sintáticos e narrativos do cinema, tenham composto as páginas mais freqüentadas das cartilhas de televisão. Um dos melhores capítulos de *O Circo Eletrônico* é o que fala das técnicas de direção (entendendo-se por isso direção de dramaturgia). Ali Daniel discorre sobre técnicas narrativas (decupagem, marcação de câmeras, etc.) que são ricamente ilustradas por exemplos de novelas que dirigiu, incluindo desenhos, decupagem fotográfica e tudo a que uma boa cartilha tem direito.

O livro: ciência de entendimento do público

Os estudantes de cinema já viram isso dezenas de vezes, mas Daniel é um grande professor. Alia uma experiência invejável de realização (só de novelas, contei 81 como ator, diretor ou supervisor, fora as séries, minisséries e especiais) a uma memória que é freqüentemente testada por seus amigos (Daniel impressiona quando fala de cinema. Diz no livro: "Tenho uma memória realmente abençoada para lembrar, em detalhes, as seqüências dos filmes que vejo"). Sua afeição pelo show business clássico, pelos musicais da Broadway em que *Times Square* (que não criou, mas que contribuiu para o revelar como um ator versátil) se inspirou, cria um balanço essencial para o sucesso de seu desempenho numa televisão de massa.

O Circo Eletrônico é todo ele sobre TV, mas na capa Daniel aparece com uma câmera de cinema. Freud não precisaria perder tempo explicando. Os filmes que dirigiu (*O Casal*, *A Partilha*, etc.) contribuirão muito menos do que a TV para fazê-lo passar à história do entretenimento brasileiro. O autor não diz isso explicitamente, mas sinto que há uma ponta de mágoa aí. Não deveria. Daniel é um artista que soube absorver as necessidades circunstanciais da televisão das primeiras épocas para criar e aprimorar um modelo de produção teledramatúrgica que deu certo e é imitado.

É um produto típico da televisão massiva, da grande televisão. Teve dificuldades na Bandeirantes e, como produtor independente, perdeu dinheiro pessoal. Sente-se à vontade para criar numa grande estrutura e, na teledramaturgia desenvolvida no Brasil, faz isso melhor do que ninguém. Sua obsessão pelo cinema poderá ser bom para o futuro da produção da Globo Filmes, pelo menos em termos quantitativos.

No capítulo sobre os produtores, em especial no relato sobre os pareceres, no entanto, Daniel mostra o quanto absorveu sobre a difícil ciência de entender o público em televisão. Há uma grande distância entre o acaso dos primeiros dias e a frieza de suas observações nestes pareceres. O que eu não sei – e possivelmente nem ele – é se, no cinema, o grande diretor de novelas busca a essência da criação perdida por uma TV mais improvisada, mais rudimentar e, ainda assim, mais autônoma.

prar televisão, para a televisão baixar de preço, ficar popular. Hoje o público ampliou muito.

Essa é uma explicação econômica, sociológica. Onde entra a TV, artisticamente? Ela não influiu no gosto do público daquela época?

Não, porque a televisão influi até determinado momento, mas ela é um espelho de quem a assiste. Ela pode te dar dicas, mas não pode mandar. Eu posso até dizer para você usar um sabonete, mas eu não obrigo a usar. Eu não tenho esse poder. Se tivesse, iria se fechar o canal de informação.

Você vê o fenômeno do Padrão Globo de Qualidade como um reflexo do que estava acontecendo? Porque a origem da TV é popular, como você mesmo diz no livro. Em determinado momento ela passa a oferecer um padrão um pouco mais elevado em termos gráficos, de conteúdo, etc. Aí a TV não está impondo, ou pelo menos mudando essa relação de mera reflexão? A realidade brasileira na época era aquela que a TV mostrava ou a TV de alguma maneira disfarçava essa realidade, ou a mostrava de maneira distorcida?

Eu acho que a gente não podia mostrar de outra maneira, a gente não tinha muitas possibilidades. Se nós voltamos nos anos 70, você tinha uma TV política, mais política do que hoje. Hoje ela é mais transparente, pode até ser, porque as coisas estão mais claras. Hoje é até difícil a TV ser mais contundente do que o jornal, ou do que a vida, que é contada tranqüilamente. Naquela época nós tínhamos de fazer passar para o público uma idéia. O *Grande Família* (1973/1974) era um programa extremamente político. Novelas como *O Bem Amado* (1973/1974) também tinham isso. A gente começou a relacioná-las com os fatos que aconteciam no Brasil. Havia uma forma crítica de apresentá-los na televisão.

Crítica ou acrítica?

Era crítico. A gente pegava o fato e fazia uma charge do fato, uma coisa que hoje pode ser feita escancaradamente pelo *Casseta e Planeta*. A TV era política. A gente foi muito acusado de levar a cabeça do público para um mundo irreal, mas você também não pode fazer filmes politizados para politizados. Porque não está indo a lugar nenhum com isso. Quer dizer, vou fazer um filme tão político, tão bem articulado, que só quem é político vai entender. E quem não é político vai ver aquele filme e dizer: mas que coisa chata, não estou entendendo o que esses caras dizem. Não podemos quebrar o canal de comunicação. Então, podia ser até que nós estivéssemos errados em combater o governo da época...

Vamos isolar núcleo de dramaturgia. Você, pessoalmente, tinha essa consciência e essa intenção de combater o governo?

Sem dúvida, total.

E em relação ao resto da Globo, que é muito acusada de ter sido conivente?

À esquerda, de cima para baixo: *O Direito de Nascer* (1965), da TV Tupi, primeira novela com grande audiência; Kadu Moliterno em *Armação Ilimitada*, que inovou na linguagem; Daniel Filho e Regina Duarte nas gravações de *Malu Mulher*, que inovou nos temas; *Times Square* (1964), programa que tornou o ator Daniel Filho conhecido: fragmentos históricos de uma dramaturgia criada no Brasil

FOTOS EXTRAÍDAS DO LIVRO O CIRCO ELETRÔNICO

O resto da Globo não sei, eu ia até o Boni. E o Roberto Marinho dava carta branca ao Boni. Nenhum problema.

Em termos de dramaturgia?

Em termos de dramaturgia, música... Agora, quem pode falar do jornalismo, eu não estou autorizado porque não convivi, seria o Armando Nogueira.

Você, como cidadão, via o jornalismo da Globo de que forma?

Como todos nós víamos, como todos nós jornalistas, e como via o Armando Nogueira e os jornalistas que trabalhavam na época viam. Não tinha outra chance, ou você vivia disso ou ia procurar outro emprego. Porque poderiam mandar despedir você. Porque senão fechavam o jornal. E na verdade eu acho que não existe herói morto, o herói é o que está vivo. O cara que diz "então atirem!" é um suicida. Ou é um inocente útil, como falavam na época. Você mata o Tiradentes, mas todo o resto dos inconfidentes ficou numa boa.

As classes D e E no Brasil aumentaram uma enormidade, e hoje o número de aparelhos de TV é gigantesco. Alguns analistas falam que, em função desse público, a popularização da TV aberta, no mau sentido da palavra, é inevitável. E que a qualidade e a criatividade iriam inevitavelmente migrar para a televisão fechada. Você acredita nisso?

Já falei isso há dez anos. O Boni falou isso, eu falei isso, que as TVs abertas iam ficar AMs, e que as TVs fechadas seriam as FMs. Quando houve a revolução da entrada do FM, o cara que só escutava AM viu que tinha as coisas segmentadas, rádio que tocava jazz, rádio que tocava não sei o quê. Mas aconteceu o seguinte: a rádio AM está aí. E a rádio FM está aí. O que pode e que deve haver, o que pode acontecer, e está acontecendo na televisão, é isso, o AM e o FM da televisão, e a televisão aberta está se tornando popular. Mas eu não acredito que popularidade é a mesma coisa que popularesco. É bem diferente.

Você acha que a Globo hoje está tendendo para o popularesco?

Seria antiético eu julgar a Globo. Qualquer resposta que eu desse, eu estaria *sub judice*. Eu sou contratado da TV Globo, trabalho na TV Globo, gosto da TV Globo e não estou fazendo televisão há um ano.

No livro você fala do *Linha Direta* (programa policial de grande audiência), que você ajudou a fazer e pessoalmente não gosta de assistir.

Eu botei o programa para combater o Ratinho. Ressuscitei um programa que tinha feito há 10, 11 anos (*com Helio Costa*). Não é um programa do meu gosto pessoal, mas nem tudo que eu fiz na televisão é do meu gosto pessoal.

A dramaturgia da TV brasileira criou uma linguagem própria?

A TV brasileira tem a sua dramaturgia. A TV conseguiu criar uma novela brasileira, que conseguiu ter influência e poder mundial como algo que as pessoas viam em toda a parte e sabiam que o brasileiro fazia bem. Isso eu senti andando pelo mundo.

E a televisão passou a influenciar outras formas de arte, como o cinema?

Sem dúvida, e isso é um fenômeno mundial. A montagem do cinema não é mais a mesma montagem depois do videoclipe. Antes você podia assemelhá-la mais ao *sitcom*. *Marketing*, por exemplo, era um especial de televisão de 1959 ou de 1961 que depois virou filme e ganhou o Oscar. Essa é uma primeira influência. Quando veio o videoclipe, e também os comerciais de TV, mudou a linguagem do cinema. Da mesma forma, quando surgiu o cinema, ele mexeu com a literatura. Você não pode dizer que Hemingway não tenha uma influência cinematográfica.

***Armação Ilimitada* usava uma linguagem inovadora. No livro, chama a atenção que em toda a história da TV do Brasil haja inovações, mas desse tipo, mais notável, só em dois ou três exemplos. Do que você tem visto, pelo menos na TV a cabo, que era prometida como um espaço maior para experimentação, você acha que há uma tentativa de renovar a linguagem ou o que se tem é o convencional?**

Abaixo, momentos do filme *A Partilha*; na página oposta, os *storyboards* (desenhados por Ofeliano) e as respectivas cenas de *Mulher*, seriado em película dirigido por Daniel: aproximação de linguagens

FOTOS DIVULGAÇÃO

Tenho visto coisas bem feitas, mas não experimentação. A TV a cabo brasileira não deu ainda um suporte financeiro para as pessoas fazerem um programa que vá além de uma entrevista. Então o cara fica inventando, coitado... É uma grande dificuldade: vou entrevistar quem, como e onde? Você não vê um camarada tentando fazer uma coisa mais audaz, como por exemplo o Ken Burns, pra TV americana, que fez o *Jazz* (*documentário em episódios exibido pelo GNT mês passado*).

Uma área da TV que, ao contrário da dramaturgia, parece que ficou estagnada foi a do espetáculo, num certo sentido. Passados 50 anos, os programas de auditório parecem continuar com os mesmos padrões. Você sentiu algum desenvolvimento, algum tipo de diferença significativa?

Não, não senti. Porque programas de auditório vivem de quem apresenta. O mais revolucionário morreu, que era o Chacrinha. Por que fica difícil inovar? Porque não se pode inovar de fora pra dentro. Você não pode fazer um programa, você precisa ter um condutor.

Você diz que quis filmar o *Sai de Baixo* em São Paulo porque seria a cidade onde estaria a classe média brasileira. Que classe média é essa?

Tenho certeza de que no Rio eu não conseguiria pôr na platéia um público que fosse representativo de todos os que estão em casa. Em São Paulo as pessoas se divertem mais, são mais abertas. Se aquela platéia estivesse rindo, o Brasil estaria. São Paulo tem esse hábito de ir mais a cinema, a exposições. Há uma movimentação maior em São Paulo, sem preconceito.

Você tem uma idéia clara da consciência estética do espectador brasileiro? O que ele está esperando ver na TV?

Eu não sou um crítico de TV, sou um fazedor de TV. Não me cabe criticar o que estão fazendo agora. Eu não gosto de críticos. Como sou parte da TV Globo, não posso dizer o que os outros devem fazer aqui. Se tiver de dizer, direi em particular, para a TV Globo. Mas eu acho que programas bons vão agradar sempre. Acho que *Laços de Família* e *A Muralha* são muito bons, e ambos fizeram sucesso. *Auto da Compadecida*, idem, entre outros.

Vamos especificar essa história do que "é bom" ou não para você. Em seu livro você dá a entender que prefere Eça de Queiroz a Machado de Assis. Quais são suas preferências literárias?

Prefiro o Eça. Tem um Machado inicial que é mais "facilzinho". É o Machado de *Helena*. Mas quando o Machado fica interiorizado, ele fica complicado e é mais maçante. E o Eça fazia uma crítica muito mordaz, mais explícita. Ele é meio Nelson Rodrigues, porque há uma "sacanagem"... Não vamos confundir sacanagem com pornografia. O que há é uma crítica à classe média, à burguesia e ao clero. E ele era um esnobe, um português da Inglaterra. Dirigi muito o Eça pensando no Nelson Rodrigues, que considero um escritor fantástico. Sem ufanismo, acho Nelson melhor teatrólogo que Eugene O'Neill.

Esta sua predileção por um gênero de literatura mais "aberto", explícito, vem da TV ou de antes?

Vem de antes. Não sou muito fã do cinema iraniano. Posso assistir a coisas como *As Coisas Simples da Vida* (*do chinês Edward Yang*) e achar muito bom, mas não é um filme que eu veja com muita freqüência.

Quais são suas preferências cinematográficas?

storyboard

cena

FOTOS EXTRAÍDAS DO LIVRO O CIRCO ELETRÔNICO

Uns 25 anos atrás, ou 30, classifiquei *Cantando na Chuva* como meu filme predileto, e as pessoas perguntam: "*Cantando na Chuva*?" Eu digo: é, antes de *Cidadão Kane*. Porque é o filme que eu gosto, pô, que eu revejo muito. Tem excelentes balés, excelentes diálogos, é irônico, é bem interpretado, ficam muito bem jogados os números musicais. De diretores, gosto de John Ford, William Wyler, Billy Wilder, dos primeiros Visconti, como *O Leopardo* e *Rocco e Seus Irmãos*, que é uma coisa absurda. Depois ele fica chatinho. Gosto de todos os Fellini e todos os italianos no cinema. Tenho algumas preferências por alguns franceses, não são todos. No cinema inglês, adoro o David Lean e o Carol Reed. E quando eu vi num cinema do circuito Estação Botafogo *Duel* (*Encurralado*), o primeiro filme de Spielberg, comentei com o Roberto Talma como aquele cara era bom diretor. Acho que Spielberg tem uns filmes muito ruins. Mas ele, o Scorsese, o Coppola, o Altman têm grandes filmes.

Qual é a sua opinião sobre o Cinema Novo?

É como todo movimento. A bossa nova tinha bons e maus compositores. Você tem de ver aqueles filmes, como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos), que é bom, pensando no contexto da época. Glauber Rocha era um Charlie Parker. Qualquer outro saxofonista que tente fazer as mesmas viagens que Charlie Parker vai fazer uma bobagem. Porque ele criou um estilo. Era um grande fã do John Ford, um apaixonado pela velha chanchada do José Carlos Burle e do Carlos Manga, que também me criou. E o cinema deveria ter mantido esses velhos heróis. Puxa, o que seria do cinema brasileiro se não tivesse existido o Lulu de Barros, que fez 140 filmes de merda? Ele até montava alguns bons. O que seria do cinema brasileiro sem Mazzaropi, sem Oscarito e sem Renato Aragão? Nós tínhamos um diálogo maravilhoso, eu e o Glauber. Eu disse para ele: "Você é um mal para o cinema brasileiro, porque todo mundo acha que pode ser Glauber Rocha". Poderíamos ter filmes como *O Assalto*, do Roberto Farias, ou seguindo uma linha do teatro brasileiro, bem contado, que é *O Pagador de Promessas*. E aí tinha *Barravento*, do Glauber. E tinha chanchada com Oscarito e Mazzaropi. Então havia uma opção de se investir. Mas aí veio o Cinema Novo impondo, com o papo-cabeça, que é um papo perigoso. *Os Cafajestes* e *Barravento* tinham um sentimento maior, uma crítica maior à classe média alta, claro, mas os outros filmes ficaram relegados a um outro plano. A mídia preferiu investir no Cinema Novo.

Daniel nos estúdios da Globo: "A televisão influi até determinado momento"

Na época do *Malu Mulher*, você tinha consciência de que alguma coisa deveria mudar nos temas tratados. Hoje, em termos de temas, há necessidade de uma reviravolta na TV brasileira?

Se eu estivesse pensando nela... Mas eu não estou pensando em TV agora.

Que funções exatamente você exerce?

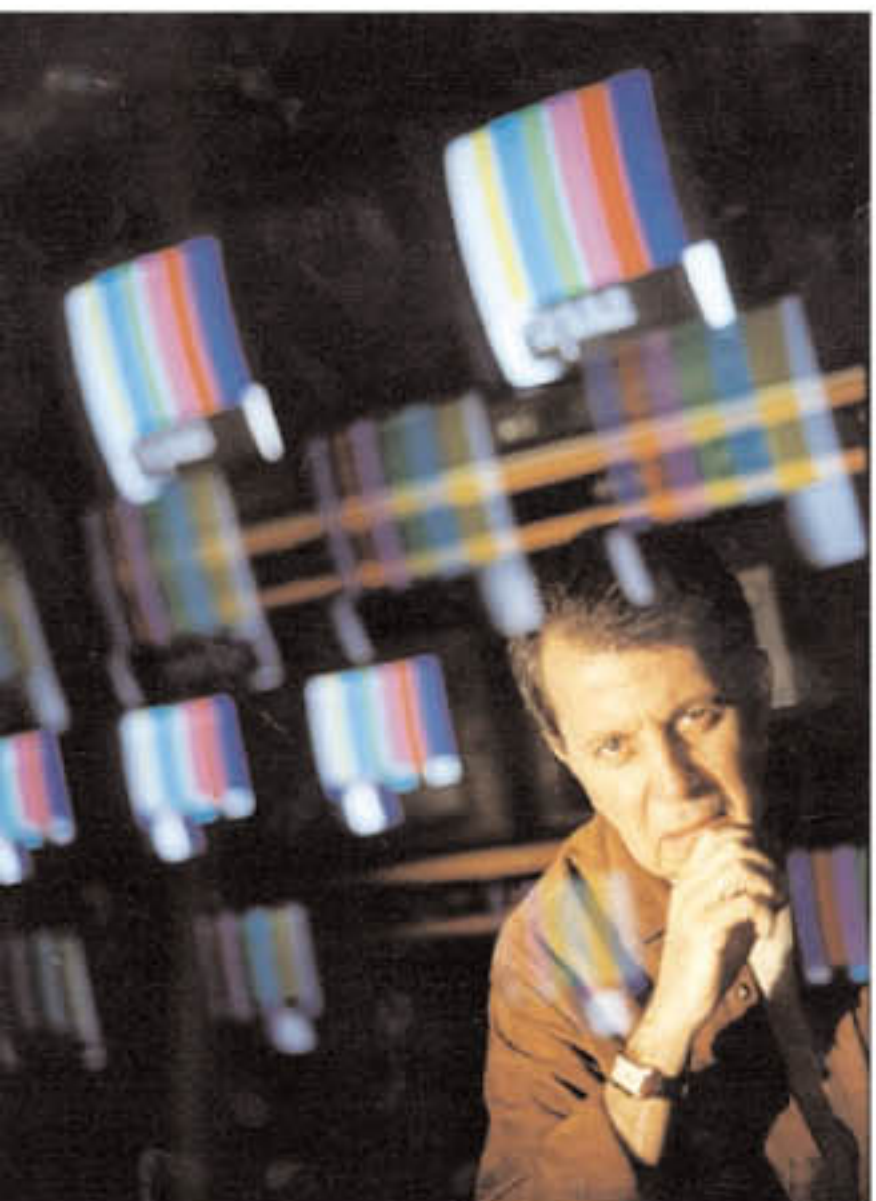
Pela Globo Filmes, sou contratado da TV Globo. Estou com um projeto (*Première Nacional*) que é meio para a televisão, de parceria de filmes. Faria em co-produção com a Columbia, com a Warner, as duas já entraram. Pelo menos 16 filmes de parceria já tem. Se eu fizer mais seis dá 22 por ano, já dá pra fazer um belo pacote pra botar um filme por semana, brasileiro. Eu acho que isso, que parece algo muito simples...

Você faria como produtor?

Precisaria de uma pessoa centralizando. Mas eu delegaria. Não acho que possa centralizar a televisão como antes. O projeto me atrai porque eu poderia trabalhar com uma série de outras pessoas que não estão fazendo televisão. Eu acho que, quando insisti em fazer *A Vida Como Ela É* (1996) e *Confissões de Adolescente* (1993/1994, *como produtor independente*) filmados (*ambos foram produzidos em película*), eu tinha certeza de que alguma coisa diferente ficaria na tela, não seria tão aparente quanto a mudança de linguagem do *Armação Ilimitada*. Mas eu sei que, quando fiz *A Vida Como Ela É*, mesmo quem não sabia que aquilo não era *take* notou a diferença. Quando você filma tem um plano mais exato, os atores estão mais concisos, estão mais exatos.

Você acha que a sua contribuição para a TV hoje está mais para esse lado do cinema?

Gostaria que a minha contribuição hoje fosse esse casamento entre cinema e televisão. É uma mescla necessária, porque o cinema brasileiro é muito cíclico. E a televisão foi mais firme. Se eu puder ter um filme nacional por semana, mesmo que não sejam as 52 semanas... Nós não produziríamos tudo, estaríamos dando para outras pessoas produzirem. É minha idéia pegar gente que filme em Recife, no RS, nos estados que têm núcleos fortes, culturais, sem mexer com a identidade deles... Se eles contarem histórias para serem exibidas na TV, acho que estou, modestamente, fazendo uma coisa muito boa para o cinema brasileiro. E será bom para a televisão. Porque a televisão brasileira passará a ter um produto de qualidade, de competição. Seria uma revolução nossa.

FOTO BRUNO VEIGA

A lição selvagem

Vistos sem a tentação da metáfora e do cotejo, os documentários sobre animais são a prova de que existe, sim, vida inteligente na TV

Por Sérgio Augusto de Andrade

As pessoas que insistem que não existe vida inteligente na televisão nunca devem ter assistido a nenhum documentário sobre animais.

Longe dos homens, fica bem mais fácil identificar formas certamente menos usuais – mas igualmente sólidas – de inteligência. E o motivo é elementar: a inteligência não costuma ser um atributo especialmente comum entre a espécie humana; tentar descobrir qualquer traço intelectual ligeiramente mais elaborado entre a humanidade que infesta a TV, por isso, mais que uma contradição, é um delírio muito pouco promissor – e, o que é pior, igualmente burro. O que não parece ficar claro para quase ninguém é como a televisão, por sua própria natureza, tende – mesmo sem querer – a inibir qualquer expressão minimamente mais sensata do que for: o raciocínio, a emoção, a moral ou qualquer tipo de discussão. A televisão não é uma invenção sensata – daí, provavelmente, o resistente apelo pop de seu fascínio. Por outro lado, indiferentes ao raciocínio, à emoção, à moral e a discussões, animais podem oferecer, conseqüentemente, um espetáculo muito melhor. Animais são, a seu modo, muito mais fotogênicos. São também muito mais inteligentes.

Animais nunca passam anos e anos se mobilizando em favor da ecologia, não freqüentam terapia, não acreditam em *feng shui* e não perdem tempo discutindo suas relações. Comparado a qualquer apresentador de qualquer programa ou qualquer convidado de qualquer canal, King Kong soa como Wittgenstein.

Não há nada de particularmente errado na espontânea, inocente estupidez do veículo: a televisão pode ser muito divertida, e não se pode esperar seriedade de uma diversão. Mas, quando se quer aprender algo sério, toda pessoa de juízo deveria se concentrar nos canais que se especializaram em apresentar ininterruptamente séries, entrevistas e programas que só tratam, com saudável dedicação, da vida animal. É

Cena de ***Tubarões do Triângulo das Bermudas*****, do Discovery: isso não é um sorriso**

FOTO DIVULGAÇÃO

O Que e Onde

Os principais documentários sobre animais estão no Discovery (*África Inexplorada*, *Matar... ou Morrer!* e *Hora Selvagem*) e no Animal Planet. Documentários avulsos podem ser encontrados no GNT (NET/Sky), na BBC (NET/Sky), no Mundo (TVA/DirecTv), no National Geographic (NET/Sky) e em especiais da TV aberta

uma experiência muito mais estimulante, muito mais elevada e muito mais didática: nada pode nos ensinar tanto, na televisão, quanto um bom documentário sobre animais.

São lições valiosas: documentários sobre animais sempre oferecem uma coletânea indispensável de exemplos sobre como devemos nos comportar em sociedade. Como devemos tratar a relação entre os sexos. Como devemos imaginar a ética. Que espécies poderíamos eleger como modelo. E tudo isso, felizmente, acrescido de uma vantagem inestimável: é um espetáculo geralmente produzido sem a presença sempre inoportuna de seres humanos. É um alívio, uma satisfação e um prazer: nada supera a reclusão das feras.

Com gente por perto, a perspectiva é imediatamente outra — o que deveria ser uma imagem, se reduz a uma comparação; o que deveria ser uma seqüência, a uma fábula; o que deveria ser um gesto, a uma metáfora. Com a flexibilidade perigosa de nossa imaginação, é muito fácil corromper até o mundo animal.

É claro que certos documentários não resistem a incluir certos especialistas ou celebridades — como se animais precisassem de apresentação. Mas os melhores programas parecem encenar um mundo gloriosamente anterior ou absolutamente estranho à presença do homem no planeta; é como um gênero novo de ficção científica que, em sua desolação lunar, desconsiderasse, a rigor, tudo que a raça humana supõe ter construído ou conquistado. Para os animais, nossos sonhos mais grandiosos não devem passar de uma tagarelice sem substância. Nada como o julgamento dos bichos.

Documentários sobre animais, assim, são uma variação triunfante da misantropia — e não pode haver modalidade mais oportuna de programação que a dedicada a explorar a involuntária felicidade de se vislumbrar um mundo sem o homem. Afinal, tudo que envolve o impulso animal são garras, jubas ou escamas — elementos que substituem com muito mais talento as criações menores que nos envolvem, como a ciência, a arte, a civilização ou a metafísica. Comparada à glória de ser um animal, o ser humano só consegue comprovar, mais que nunca, que não passa de uma invenção desastrada e odiosa. É fácil ser humano; ser animal exige muito mais.

Mesmo assim, alguns documentários sempre encontram um método de insinuarem um calculado teor de humanidade entre os animais que retratam, multiplicando esgares que, com alguma boa vontade, acabam passando por sorrisos; é uma tradição antiga e profundamente degradante para o animal. Outro tipo de documentário tentou a experiência simetricamente oposta, retratando homens como se fossem uma colônia de mamíferos. Foi um projeto malogrado. Homens não conseguem sequer simular a discreta dignidade dos animais — e o estilo distante, a neutralidade do tom, a narração artificial e científica de cada descrição só acabava tornando todos uma vaga multidão de sonâmbulos. A humanidade não é interessante.

Como uma companhia regular de ópera, os documentários sobre animais também podem se orgulhar de ostentar um conjunto fixo de astros: é difícil que alguém se esqueça de certos closes do dragão de Komodo babando; das sugestivas imagens de alegria incestuosa e radicalmente carnal de certos agrupamentos de chimpanzés; do bote de cascavéis - que aparentemente confundem a lente da câmera com a perna de alguém; dos ataques de leoas na planície do Serengeti - que, como mercenários ociosos, fazem da carnificina parte essencial de cada passeio pelo deserto — ou do detalhe dos dentes de tubarões brancos, que exibem sua arcada como se estivessem provando que não é só o sorriso de advogados que pode ser sinistro. Todos formam um bestiário que permanece em nossa memória com a facilidade e a exatidão de trechos de videoclipes ou talk shows que, mesmo sem saber por quê, não conseguimos esquecer. A vantagem é que pensar em animais sempre parece muito mais gratificante.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Como todo gênero, os documentários sobre animais também oferecem uma admirável diversidade de formatos. Das séries da Time Life aos programas de Jack Hanna, o mundo animal pode ser tratado como uma curiosidade, uma alegoria, um tema para dissertação ou um espetáculo de perversões — com imagens que oscilam entre os estilos de Godfrey Reggio, o de *shorts* educativos, o de certos telejornais da madrugada, o de Walt Disney, o de David Lynch e o de autores de vídeos hardcore.

Alguns documentários tentam transformar a singular, despojada simplicidade da vida animal na base de um exercício estranhamente sofisticado de elaboração plástica: é fácil ter a impressão de que é só um acaso gratuito o fato de que mangustos ou cangurus não freqüentem vernissages. Certos trechos de documentários da BBC, por exemplo, parecem programas de moda: fileiras de formigas evoluem como se estivessem desfilando; o corpo de girafas é explorado com uma languidez tão delicada que é como se todas estivessem posando para algum comercial de lingerie; focas se espreguiçam na areia com a pele tão brilhante e definida que parecem modelos do lançamento de algum tipo novo de óleo de amêndoas. Talvez Mario Testino acabe fotografando *portraits* de viúvas negras. Seria uma experiência coerente: a *Harper's Bazaar* fantasiada de *National Geographic*.

Há documentários, ainda, que substituem a encenação do glamour pela dos enredos sempre mais familiares e acessíveis do melodrama: florestas, oceanos, pântanos e planícies se tornam palco de uma disputa arrebatada e cega na qual a crueldade natural dos animais se transforma em algo muito próximo de Puccini. Mães se dilaceram; filhotes se perdem, se ferem ou se vão; casais se separam ou se devoram. Com um pouco de sorte, qualquer um consegue transformar até a relação entre duas lagostas em Tristão e Isolda.

Entre o folhetim, a arte, a inspiração de vanguarda, o relato técnico, o merchandising, a analogia, a descrição minuciosa e a simples fascinação pelo mundo inesgotável de suas criaturas, os programas sobre animais sabem resguardar uma espécie selvagem e irredutível de pureza por permitirem que abandonemos por algum tempo a carga intolerável de nossa própria humanidade: são como passeios turísticos para longe, bem longe de nós mesmos.

Por isso, seja como for, é bem possível que a televisão tenha dedicado significativo e louvável esforço, nos últimos tempos, para elevar sua qualidade, promover a cidadania, conscientizar a população sobre problemas ligados à saúde pública e estabelecer um diálogo mais responsável com a sociedade civil. Não sei até que ponto todo esse empenho possa se justificar: absolutamente nada, em toda sua programação, é capaz de valer os momentos em que a imagem de animais nos reduz à dimensão ligeiramente mais exata de hóspedes incômodos de um planeta que não possuímos, não merecemos, não suportamos e, principalmente, não conseguimos entender. O meio é a mensagem? Só se a mensagem for um rugido. ■

Acima, da esq. para a dir., a foca e o guepardo (do *Matar... ou Morrer!*, Discovery) e o dragão de Komodo (assíduo no canal): eles não freqüentam terapia e não acreditam em *feng shui*. Comparado aos apresentadores e convidados de programas televisivos, King Kong soa como Wittgenstein

A máquina de diluição

Contos de roteiristas criticam a superficialidade da TV, mas não têm criatividade suficiente para fugir dela. Por Daniel Piza

Uma das carências históricas do audiovisual brasileiro são os bons roteiristas. O cinema tinha diretores "geniais" que escreviam, com uma câmera na mão e a caneta na outra, seus próprios roteiros. A TV sempre se alimentou mais do improviso, mas depois criou a figura hoje respeitosa do folhetinista eletrônico, o autor de telenovelas, cujo trunfo só podia andar ao lado do triunfo de fazer com que dezenas de milhões de pessoas parassem diante do televisor e vissem aquelas histórias por sete ou oito meses seguidos. O autor de telenovela não precisa ser exatamente um bom escritor: ele precisa ter um punhado de personagens estereotipados e mantê-los indefinidos até que a resposta da opinião pública aponte os atores mais carismáticos e os temas mais caros no momento.

Capa do livro e ilustração de um universo controlado: falta ousadia

A falta de roteiristas vem mudando aos poucos. O ressurgimento do cinema brasileiro deu cartaz para uma geração que viu muita televisão americana e se formou no meio publicitário e, assim, demonstra o cuidado técnico e a sensibilidade com o público que sempre foram raros no setor. A implosão das opções na TV e a necessidade de atender a um público mais diversificado impulsionaram o investimento em textos mais elaborados ou menos convencionais, porque até mesmo os programas de humor na TV brasileira viviam só de bordões e chulices. Hoje basta ver o núcleo Guel Arraes, da Globo, para ver como o roteiro ganhou importância: de craques veteranos como Verissimo – e herdeiros de Verissimo como José Roberto Torero – a nomes também saídos do meio publicitário, como o casal Alexandre Machado e Fernanda Young, Guel Arraes sabe se cercar. Infelizmente, o texto de humor e a adaptação literária têm sido os gêneros mais bem-sucedidos.

O livro *Novelas, Espelhos e um Pouco de Choro* (Ateliê, 169 págs., R$ 20), cujo subtítulo é *Contos de Roteiristas sobre Televisão*, poderia ter uma dupla função: mostrar que há bons roteiristas da nova safra que não se restringem àqueles dois gêneros e levantar algumas novas perguntas sobre a televisão por parte de quem trabalha nela. Mas os contos, produzidos por 12 participantes de uma oficina de teledramaturgia da TV Globo em 1998, não cumprem nenhum dos papéis. Os textos são aguados, diluídos por vícios como o de usar períodos insistentemente curtos e o de atrelar a história a seu desfecho; os personagens são planos como tela de plasma e os diálogos não resistem ao *surround*. Mais curiosa é a pobreza dos pontos de vista. Em quase todos os contos a TV é aquela "máquina de fazer doidos" que Stanislaw Ponte Preta batizou, mas ligeiramente perdoada pelo "ninguém é de ferro" que justificaria a hipnose coletiva. Bestial e glamourosa ao mesmo tempo, a TV, nesses contos, é o instrumento que confunde ficção e realidade, espelho parcial de nossos medos e desejos, etc. e tal. Quanta novidade.

Júlia Ferraz, de Renato Modesto, e *A Fiel*, de Rosani Madeira, são os únicos textos que escapam ao coloquialismo mecânico e criam certa densidade com suas histórias de projeções individuais. E há o valor transitivo de *Lítio*, de Paulo Cursino, que recria o dialeto furibundamente populista de um típico diretor de TV. Parece saudável que um grupo de roteiristas seja crítico da superficialidade televisual, mas seria ainda mais saudável se eles tivessem criatividade verbal para não vagar nela.

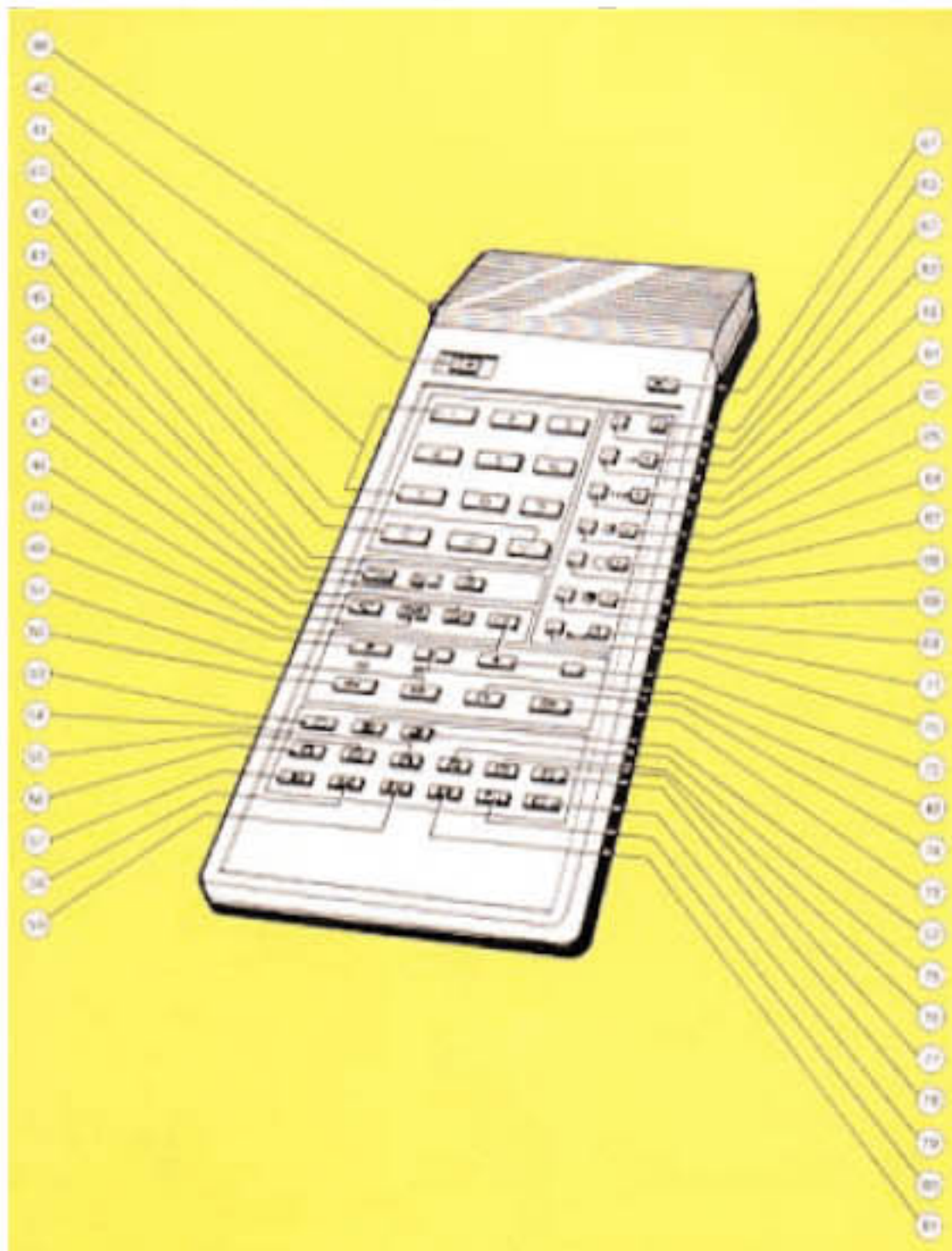
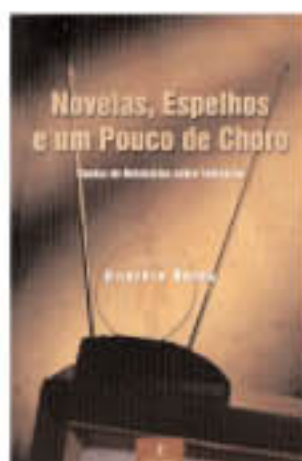



FOTO REPRODUÇÃO DE UM MANUAL DE INSTRUÇÕES

POR EZEQUIEL NEVES

APAGANDO FOGO COM GASOLINA

Em sua participação no *Sessions at West 54th*, Marianne Faithfull salva com exuberância o convencionalismo visual do programa

Um documentário com trechos de um show transcendental e depoimentos de Marianne Faithfull, a diva loira da "*swinging London*" da década de 60, será exibido no canal Sony neste mês, no programa *Sessions at West 54th*. Foi gravado em janeiro deste ano, no palco principal dos estúdios Sony Music em Nova York e, em se tratando de Marianne, é na verdade uma espécie de *Encouraçado Potemkin* de todos os documentários musicais exibidos na tevê.

Marianne Faithfull não deixa por menos. Ao 53 anos, continua exuberante e desfila um enxuto repertório de seus mais de 30 anos de carreira... e carreiras. Há de tudo. Desde seus primeiros anos como uma cantora folk de voz frágil até petardos como a brutalista *Broken English*, passando por John Lennon (*Working Class Hero*), Elton John (*Tower Song*), David Gilmour (*Encarceration of a Children Flower*), Shel Silverstein (*The Ballad of Lucy Jordan*), terminando com a massacrante *Why d'ya Do It?*, autêntica canção de terror assinada por ela. Em algumas canções, Marianne está tão explícita que o espectador e ouvinte, diante de tanta passionalidade, é obrigado a declarar em voz alta: "Vou ali fora me suicidar e já volto".

Marianne Faithfull tem a quem puxar. Seu masoquismo foi herdado do tio-avô materno, Leopold Baron von Sacher-Masoch, autor do romance *Vênus das Peles*. Ela passou por experiências "abracadabrantes". Deitou na cama de Brian Jones, Keith Richards e Mick Jagger. "Os Stones destruíram-me a vagina. Nunca mais consegui atingir um orgasmo", declarou em sua autobiografia, *Faithfull*.

No fundo mesmo, Marianne sempre apagou fogo com gasolina, mergulhando no lado escuro da vida. Cursou colégio de freiras e, às escondidas, seus heróis sempre foram decadentes, românticos inveterados, boêmios loucos e comedores de ópio. Ao cantar *Working Class Hero*, por exemplo, é como se estivesse dizendo, com a pior das intenções: "Você está na Terra, não há remédio".

Marianne não se arrepende de nada. Nem dos três anos em que viveu à beira da estrada, convivendo com mendigos e outros seres-escombros. Quando a droga acabava, se prostituía com caminhoneiros para comprar mais combustíveis para suas veias. E tudo isso está perpetrado nas faixas de seus mais de uma dezena de CDs, gravados em três décadas. Aliás, Marianne pode ser também vista no polêmico filme de Patrice Chéreau, *Intimidade*, no qual atua como uma espécie de matriarca dando conselhos à protagonista, uma jovem safada que diz a ela que está sofrendo muito com a vida. Marianne tem uma resposta pronta: "Ora, garota, viva sua vida, viva mesmo. Eu já morri e estou vivendo".

FOTO DIVULGAÇÃO

Marianne em cena: cicatriz em carne muito viva

Pena que, no *Sessions at West 54th*, Marianne não cante nenhuma das faixas da sua obra-prima, o CD *A Secret Life*, de 1995, produzido e arranjado pelo grande compositor Angelo Badalamenti e inédito no Brasil. O disco é tão conceitual que começa com ela declamando Goethe e termina com chave de ouro: um trecho de *A Tempestade*, de Shakespeare, na sua voz. Passionalismo perde.

Em termos visuais, o *Sessions* é básico, mas com trombetas! Marianne está sempre lá, espaçosa, belíssima, pronta para salvar o analfabetismo das câmeras. Ela só canta situações-limite, e continua melhor que nunca. Sua voz é única. Uma cicatriz em carne muito viva.

Sessions at West 54th – Marianne Faithfull. Canal Sony, dia 14, 0h. Neste mês, sempre nesse horário, o programa exibe sessões com Rollins Band/Speech (dia 7), Chris Isaak/Kelly Willis (21) e Iggy Pop/Marc Ribot y los Cubanos Postizos (28)

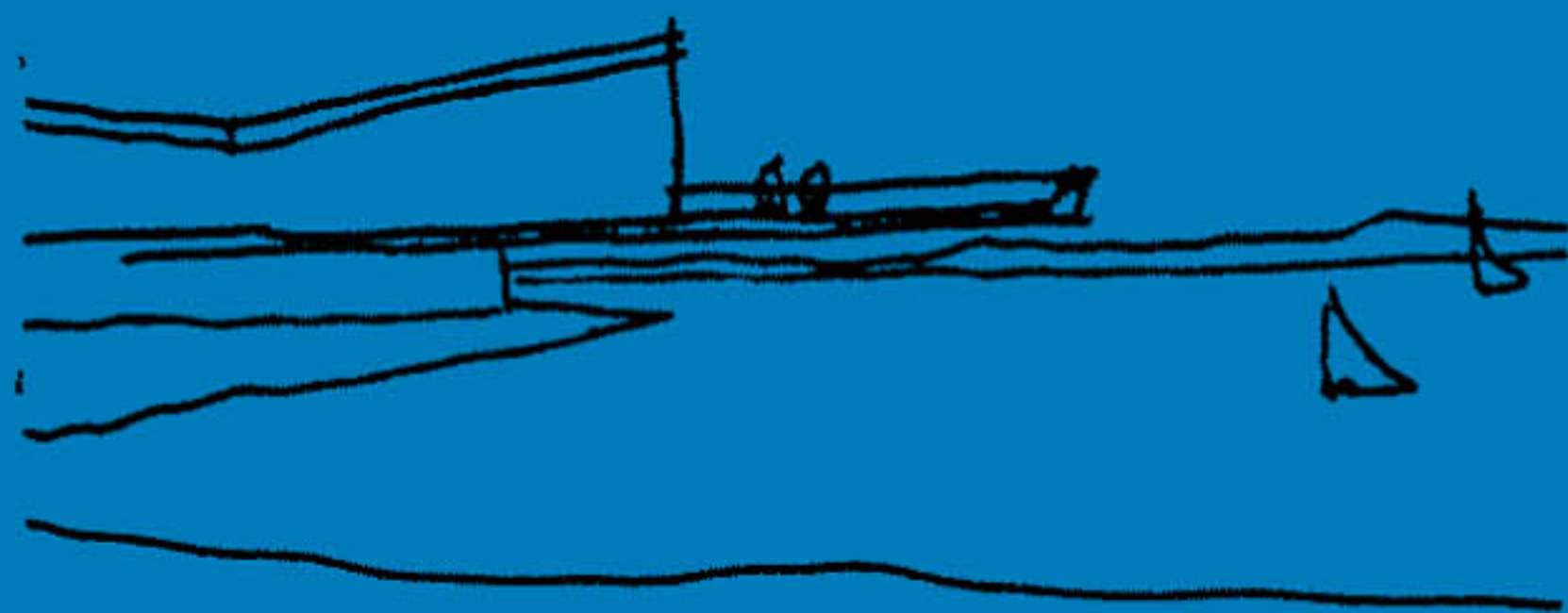
A PROGRAMAÇÃO DE JULHO NA SELEÇÃO DE BRAVO! *

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

PROGRAMA	**Kurosawa: O Último Imperador** (*Kurosawa: The Last Emperor*, Grã-Bretanha, 1999), 50 min.	**Ciclo de Cinema: Adaptações**	**Ciclo de Cinema: Homenagem a Otto Preminger**	**Stanley Kubrick: Uma Vida Quadro a Quadro** (*Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, EUA, 2001), 142min.	**Curtas de Animação**
SINOPSE	Documentário de Adam Low, que aborda a vida e a obra do cineasta japonês **Akira Kurosawa** (1910-1998; *foto*). Além de trechos de seus filmes, há o depoimento de outros diretores, como Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, John Woo e Tatsuya Nakadai.	Série que apresenta filmes baseados em obras literárias e peças de teatro. Na programação deste mês estão: 1) inspirado em Paul Bowles, *O Céu que Nos Protege* (1990), de Bernardo Bertolucci; 2) em Shakespeare, *A Última Tempestade* (1991), de Peter Greenaway; 3) em Thornton Wilder, *O Elétrico Sr. North* (1988), de Danny Huston; 4) em William S. Burroughs, *Mistérios e Paixões* (1991; *foto*), de David Cronenberg; 5) em Arthur Miller, *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1985), de Volker Schloendorff.	Um documentário e filmes em homenagem ao diretor austríaco Otto Ludwig Preminger. Serão exibidos: 1) *Preminger: Anatomia de um Cineasta* (1991), de Valerie Robins; 2) *Joana d'Arc* (1957); 3) *O Cardeal* (1963); 4) **Tempestade sobre Washington** (1962; *foto*); 5) *O Fator Humano* (1979).	Documentário sobre a vida e a obra do cineasta americano **Stanley Kubrick** (*foto*). Dirigido por Jan Harlan, o especial reúne cerca de 50 depoimentos de gente que foi ligada, profissionalmente ou não, ao diretor.	Apresentação, em três programas, de curtas de animação brasileiros. Durante o período do Anima Mundi 2001 (*veja nota na seção de cinema desta edição*), serão exibidas produções premiadas no Brasil e no exterior: 1) *De Janela pro Cinema* (1999) e *1500* (2000); 2) **O Nordestino e o Toque da Lamparina** (1998; *foto*), *Castelos de Vento* (1998) e *Espantalho* (1998); 3) *Deus É Pai* (1999), *Pai Francisco Entrou na Roda* (1997) e *Almas em Chamas* (2000).
CANAL E HORA	HBO (TVA/DirecTV). Dia 6, 22h.	Films&Arts (TVA/DirecTV). Dias 2 (*O Céu*...), 9 (*A Última*...), 16 (*O Elétrico*...), 23 (*Mistério*...) e 30 (*A Morte*...), sempre às 22h.	Films&Arts. Dias 3 (*Anatomia de um Cineasta*), 10 (*Joana d'Arc*), 17 (*O Cardeal*), 24 (*Tempestade*...) e 31 (*O Fator Humano*), sempre às 22h.	HBO. Em 3 partes, nos dias 8, 15 e 22, às 22h. Em sessão única, no dia 27, às 20h30.	Canal Brasil (NET/Sky). 1) dias 15, às 20h, e 17, às 15h30; 2) dias 22, às 20h, e 24, às 15h30; 3) dias 29, às 23, e 30, à 1h.
POR QUE VER	Kurosawa é o mais importante diretor da história do cinema japonês, e alguns de seus filmes chegaram a ser adaptados por diretores ocidentais. O documentário mostra a influência desse mestre na obra de outros artistas.	A transposição da literatura e do teatro para o cinema sempre foi um desafio. Vale ver exemplos bem-sucedidos como *O Céu que Nos Protege*, que "limpa" o original de Paul Bowles de alguns excessos cabíveis num livro, mas talvez não num filme.	A seleção dá idéia da abrangência dos temas e dos experimentos do diretor. Antes de se dedicar ao cinema, Preminger foi diretor de teatro. *Joana d'Arc*, que é baseado na peça de Bernard Shaw e tem roteiro do escritor Graham Greene, é uma competente versão do processo sofrido pela heroína francesa.	Stanley Kubrick – criador de *2001: Uma Odisséia no Espaço*, *Laranja Mecânica* e *Doutor Fantástico* – sempre gerou controvérsias, e não o consenso que se nota ao ver o documentário. Mas o filme vale pela revisão da obra do diretor.	O cinema de animação no Brasil tem se aprimorado nos últimos anos e ganhado cada vez mais autores. Essa seleção é uma amostra de quanto o gênero evoluiu no país.
PRESTE ATENÇÃO	Na forma como Kurosawa concebia o esplêndido visual de seus filmes: no documentário, há cenas em que aparecem os *storyboards* do filme *Ran*, desenhados pelo próprio cineasta.	Em *A Morte de um Caixeiro Viajante*, com Dustin Hoffman e John Malkovich. A dupla trabalhara numa montagem da mesma peça de Miller em 1984, e Volker Schloendorff é um especialista em adaptações: já trabalhou sobre a obra de Günter Grass (*O Tambor*, 1979), Robert Musil, Marcel Proust e Bertolt Brecht, entre outros.	No percurso profissional de Preminger explorado em *Preminger: Anatomia de um Cineasta*, que tem depoimentos de atores e técnicos que trabalharam com o diretor. O documentário é um importante registro de uma filmografia marcada num primeiro momento pelo caráter hollywoodiano e, num segundo, pelo estilo independente de produções como *O Cardeal*.	Nas cenas inéditas de filmes caseiros de e com Kubrick, que podem revelar algumas tendências de sua obra. Uma tomada, bastante rara, traz o cineasta ainda criança, tocando piano em sua casa.	No lirismo do curta *De Janela pro Cinema*, de Quiá Rodrigues, em que bonecos de massinha homenageiam cenas e personagens do cinema, como Grande Otelo. E na contundência de *Deus É Pai*, de Allan Sieber, que retrata Jesus, com camisa do grupo de rock Kiss, fazendo terapia.
PARA DESFRUTAR	Em vídeo: *Os Sete Samurais* (1954) ou as adaptações cinematográficas da literatura e teatro feitas por Kurosawa, como *O Idiota* (1951), *Trono Manchado de Sangue* (1957) e *Ran* (1985). No cinema: *Depois da Chuva*, com roteiro do cineasta e direção de Takashi Koizumi, em cartaz até o fechamento desta edição.	Algumas das obras literárias originais têm traduções em português: *O Céu que Nos Protege* (Rocco, 293 págs., R$ 27), *A Tempestade* (em várias edições) e *Morte de um Caixeiro Viajante* (Europa-América, 192 págs., R$ 14,28).	*Anatomia de um Crime* (1959), do próprio Preminger, é um dos melhores filmes de suspense já produzidos. Com trilha sonora de Duke Ellington e participações de James Stewart, Lee Remick e Ben Gazzara. Em DVD.	A última obra de Kubrick, *De Olhos bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, EUA/Grã-Bretanha, 1999), será exibida no dia 28, às 20h30, também na HBO. Com Tom Cruise e Nicole Kidman, não cumpriu as expectativas que cercavam essa sombria adaptação do romance homônimo de Arthur Schnitzler.	Neste mês estréia nos cinemas *O Grilo Feliz*, longa infantil de Walbercy Ribas, todo feito em animação digital. É um fato raro no grande circuito, que em geral privilegia produções americanas do gênero.

PROGRAMA	**Retratos Brasileiros**	**A Lista de Golda**	**Pelo Amor de Deus** (*For God's Sake*, Espanha, 1990).	**Wild Man Blues: Woody Allen em Concerto** (EUA, 1997), 1h45.	**Blood Brothers – Bruce Springsteen and The E Street Band in Concert: Live in New York City** (EUA, 2000), 120 min.
SINOPSE	A biografia e a carreira de atores e diretores brasileiros em especiais com o depoimento de outros artistas. Neste mês: 1) Carlos Coimbra; 2) Stepan Nercessian; 3) Eva Vilma; 4) **Paulo Autran** (*foto*).	Documentário que trata do plano de assassinato dos integrantes do grupo Setembro Negro, responsável pelo atentado contra os atletas israelenses na Olimpíada de 1972. Os crimes foram planejados pelo Mossad, serviço secreto de Israel. A então primeira-ministra **Golda Meir** (*foto*) na época declarou que os terroristas "não ficariam impunes".	Quatro programas, com uma hora de duração cada um, sobre a fé religiosa: 1) **Israel** (*foto*); 2) *Tailândia e Malásia*; 3) *Espanha e México*; 4) *Estados Unidos*.	Documentário dirigido por Barbara Kopple sobre a turnê de **Woody Allen** (*foto*) e sua banda de jazz, a New Orleans Jazz, pela Europa em 1996. Allen é retratado, nessa seqüência de shows e excursões a várias cidades, como um músico apaixonado pelo jazz e distante do universo do cinema.	Gravação do show que reuniu em Nova York, em 2000, Bruce Springsteen e The E Street Band. Com direção de Chris Hilson, o musical registra parte da turnê mundial feita por Springsteen e o grupo em 1999 e 2000.
CANAL E HORA	Canal Brasil. 1) dia 2, às 20h; 2) dia 9, às 20h; 2) dia 23, às 20h; 4) dia 30, às 20h.	GNT (NET/Sky). Dias 8, às 23h20; 14, às 8h e às 13h; e 15, às 5h.	GNT. 1) dias 23, às 19h30, e 24, às 8h, 15h e 0h30; 2) dias 24, às 19h30, e 25, às 8h, 15h e 0h30; 3) dias 25, às 19h30, e 26, às 8h, 15h e 0h30; 4) dias 26, às 19h30, e 27, às 8h, 15h e 0h30.	GNT. Dias 1º, às 23h20; 7, às 7h45 e às 12h; 8, às 5h.	HBO. Dia 13, às 22h30.
POR QUE VER	Principalmente pela tentativa de mapear a contribuição dos atores à glória e à tragédia do cinema brasileiro, cujo ramo "artístico" é em geral vinculado à figura do diretor.	Este documentário pode ser visto como uma espécie de segundo capítulo do premiado *Um Dia em Setembro* (*One Day in September*), de Kevin Macdonald, que conta a história do Setembro Negro e da Olimpíada de Munique e foi exibido recentemente no GNT.	Pela abrangência da série. A apresentação do documentário é uma espécie de peregrinação que examina as principais religiões do mundo de forma objetiva, sem julgamentos. O roteiro é de Frederic Raphael, o mesmo de *De Olhos bem Fechados* (de Stanley Kubrick).	Para conhecer o tipo que Allen interpreta (ou não) na vida real, com os mesmos tiques e manias de sua persona cinematográfica. Na relação com Soon-Yi, sua atual mulher, o diretor se mostra surpreendentemente submisso.	Para conferir o momento de um compositor que, por um erro de interpretação, virou uma espécie de símbolo dos anos Reagan: o seu grande sucesso, *Born in the U.S.A.*, era na verdade uma crítica ao espírito republicano que então dava as cartas na América (e voltou a dar agora, com George W. Bush).
PRESTE ATENÇÃO	No especial sobre Paulo Autran, que conta as incursões desse ator-símbolo do teatro brasileiro no cinema – particularmente em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.	Nas entrevistas com os ex-primeiros-ministros Ehud Barak e Shimon Peres. O discurso desses líderes ainda ativos mostra, claramente e nas entrelinhas, como era e é difícil fazer política em Israel.	No programa *Israel*, que entrevista muçulmanos, cristãos e judeus. O depoimento desses grupos ajuda a entender a intolerância e os conflitos históricos da região para além de suas motivações políticas e territoriais.	Na impagável seqüência em que a mãe de Allen, que é a cara do filho, fala sobre o "futuro" do cineasta, que a "preocupa muito". O pai de Allen, outro tipo inesquecível, chega a dizer que até hoje preferia tê-lo visto como farmacêutico, "uma profissão com mais estabilidade".	Na interação entre os instrumentistas e Bruce Springsteen, que consegue conduzir – com bom humor e ritmo equilibrado – duas horas de show e provar que está em plena forma.
PARA DESFRUTAR	Depois dos documentários, o Canal Brasil exibe uma das obras em que esses artistas atuaram ou dirigiram. Pela ordem: *Os Campeões* (1981), *Marcelo Zona Sul* (1970), *São Paulo S/A* (1964) e *O País dos Tenentes* (1987).	Com um desconto generoso pelo conteúdo ideológico pró-Israel/EUA e pelas deficiências artísticas, alguns dos filmes que ajudaram a firmar o mito em torno do Mossad estão disponíveis em vídeo: entre eles, *Vitória em Entebe*, de Marvin J. Chomsky, sobre o resgate de reféns em Uganda, e *Comando Delta*, de Menahem Golam.	Nos dias 22, às 23h20; 28, às 8h e às 13h; e 29, às 5h, o GNT exibe outro documentário sobre religiosidade: *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, reúne relatos de moradores de uma favela da Zona Sul do Rio de Janeiro e é das melhores produções do cinema brasileiro recente.	Um dos recentes filmes de Allen, que anda em boa fase: *Poucas e Boas*, com Sean Penn, sobre um guitarrista de jazz dos anos 30 obcecado por Django Reinhardt. A paixão do cineasta pelo jazz tem ali a sua perfeita versão ficcional.	Para assistir a outros shows do cantor, *Bruce Springsteen: The Complete Video Anthology – 1978-2000* é uma boa opção. Disponível em DVD duplo, a antologia reúne excertos de 22 anos de apresentações.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Memória em construção

Exposição e livro que comemoram 80 anos do Instituto de Arquitetos do Brasil sintetizam a história da arquitetura nacional

Por Beatriz Albuquerque

Morros, floresta, mar, e uma arquitetura nitidamente européia, ainda eram a imagem do Rio de Janeiro em 1921, quando foi criado o Instituto de Arquitetos do Brasil. Não havia o Cristo Redentor, no alto do Corcovado, e os arquitetos não tinham vôo próprio — seguiam apenas um ramo da Engenharia ou das Belas-Artes —, mas os 27 sócios-fundadores da nova entidade queriam aglutinar discussões sobre o país, a cultura arquitetônica e, sobretudo, a melhor maneira de exercitar o ofício. É esta história que foi reunida, mesmo que de forma sucinta, na exposição *Instituto de Arquitetos do Brasil: 80 anos no Rio de Janeiro*, organizada pela arquiteta Cláudia Pinheiro, e que a partir do dia 16 ocupará uma antiga oficina de bondes restaurada, no bairro do Flamengo. Dividida em cinco períodos, a exposição reúne 1,8 mil imagens, reproduzidas no livro que será lançado durante a exposição.

A comemoração lembra a história de uma instituição que ao longo do século passado participou do debate estético e político nacional, além de acentuar, por contraste, o momento atual, em que a arquitetura nacional enfrenta o desafio de assumir uma nova postura (*leia texto adiante*).

Na cronologia da exposição, o IAB, nos seus dez primeiros anos de vida, acompanhou as repercussões da Semana de Arte Moderna em São Paulo (1922), do movimento surrealista francês (1924), do manifesto "Futurismo" do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1925) e discutiu as novas idéias. Na prática, porém,

O prédio do Ministério da Educação e Saúde (foto), no Rio, projetado por Lúcio Costa, e o conjunto da Pampulha (detalhe de desenho na pág. oposta), em Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer, são marcos arquitetônicos

FOTOS DIVULGAÇÃO

O Bank of London (foto), construído no centro de São Paulo, foi projetado por Henrique Mindlin no início dos anos 60

ainda prevaleciam os dogmas da arquitetura eclética. Lúcio Costa, futuro criador de Brasília e diretor da Escola Nacional de Belas Artes (1930/31), onde tentou renovar o curso de Arquitetura, explicava assim o ecletismo: "Tratando-se de igreja, recorria-se ao receituário românico, gótico ou barroco; se de edifício público ou palacete, ao Luiz 15 ou 16; se de banco, ao Renascimento italiano; se de casa, a gama variava do normando ao basco, do missões ao colonial".

Ao mesmo tempo em que se discorria sobre os estilos europeus, uma nova rixa foi aberta durante o 4º Congresso Panamericano de Arquitetos, realizado no Rio, em que a questão era *modernismo x neocolonial*. Entre o neocolonial (versão brasileira do modelo difundido pelos portugueses) e uma arquitetura preocupada com soluções mais funcionais, qual seria o melhor estilo?

Em 1925, a discussão se ampliou durante a visita ao Rio do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, autor de um plano de reurbanização segundo o qual a então capital seria atravessada por um viaduto, de 6 km de comprimento e 100 m de largura, e prédios de 15 andares. Resolvia problemas de habitação e transportes, mas descaracterizava a Cidade Maravilhosa. Soluções funcionais, mas menos radicais, só acabaram se impondo quando Warchavchik construiu em São Paulo a Casa Modernista (1930) e, um ano depois, a Casa Nordchild, em Copacabana.

Logo em seguida, arquitetos brasileiros começaram a executar os grandes projetos modernos: no Rio, o edifício do Ministério da Educação e Saúde (equipe de Lúcio Costa, que se baseou em um esboço de Le Corbusier) e o aeroporto Santos Dumont (Marcelo e Milton Roberto), e em Belo Horizonte, o conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. O impacto dessa produção chegou aos EUA, com a exposição de arquitetura moderna brasileira, no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Era a fase da *Maioridade* do IAB (1931-42), e a profissão de arquiteto foi finalmente regulamentada. A 2ª Guerra gerou, no entanto, um novo período, o da *Politização* (1943-56), em que o instituto se aliou à luta contra a ditadura de Getúlio Vargas (1937/45). Em meio às campanhas políticas, começou a funcionar o departamento do IAB em São Paulo – onde Rino Levi e Paulo Mendes da Rocha, entre outros, passariam pela presidência. Surgiram, em 1947/48, as primeiras faculdades de arquitetura fora do Rio (Mackenzie e Universidade de São Paulo), enquanto Affonso Reidy criava o conjunto Pedregulho e o Museu de Arte Moderna do Rio, e Niemeyer projetava o Parque do Ibirapuera e o Edifício Copan, em São Paulo.

Na fase que a exposição define como a da *Estrutura Federativa* (1957-75), o IAB cresceu em todo o país. Foi o período da inauguração de Brasília, quando os arquitetos conquistaram ainda mais prestígio. Mas depois do golpe militar de 1964 e do chamado milagre econômico, o diagnóstico da organizadora é desanimador: de profissionais liberais, os arquitetos se tornam assalariados e, logo em seguida, desempregados.

Sem fôlego para se posicionar diante da nova situação, o IAB voltou-se para si mesmo e tratou de abrir represen-

Acima, da esquerda para a direita, sede da Petrobras, no Rio, construída nos anos 70; prédio Berrini 500, em São Paulo, de Ruy Othake, de 2000; e a sede paulista do IAB, projetada por Rino Levi em 1948

A Fértil Nostalgia do Moderno

A apropriação do legado modernista em novos termos pode ser um caminho para a arquitetura nacional. **Por Lauro Cavalcanti**

No alto, edifício da Assicurazioni, no Rio, de Angelo Brunhs; no centro, a Central do Brasil, de Roberto Magno de Carvalho; acima, casa de Gastão Bahiana, dos anos 20, em Copacabana

A arquitetura brasileira não atravessa uma boa fase. Nossas cidades são feias. Imperam cópias mal compreendidas da arquitetura ruim praticada em Miami e cidades do Meio-Oeste norte-americano. Imaginem, sem a natureza, o ambiente edificado do Rio de Janeiro ou Brasília composto apenas por prédios construídos nas últimas duas décadas: um pavor. Sobraria a imponência hardcore de São Paulo, tampouco bela. E a boa intenção urbanística com deselegante arquitetura em Curitiba. E, um ou outro prédio interessante, como agulhas no imenso palheiro do território nacional. Victor Margolin, um dos melhores teóricos de design, ao passar pela Barra da Tijuca, horrorizado com o que via, perguntou se não mais havia escolas de arquitetura no Brasil. Reação bastante diversa daquela dos principais arquitetos e críticos arquitetônicos que, nos anos 40, viam em nossa produção uma das mais criativas do planeta.

O que, afinal, foi tão particular e precioso em nosso Modernismo? A formulação teórica de uma relação dialética entre a história e a vanguarda forneceu o arcabouço para uma produção singular. A arquitetura caminhava lado a lado com outras áreas do pensar e fazer artístico. A estética vinculava-se à ética no desejo transformador das relações humanas. A prática de uma poesia arquitetural afastava nossos prédios dos rígidos dogmas funcionalistas. A genialidade de alguns arquitetos e a eficácia de outros transformaram os princípios importados do Hemisfério Norte.

Formou-se uma linguagem própria, com sotaques diferenciados e individualizados nas mais diversas regiões. E, sobretudo, surgiu um impressionante conjunto de construções da mais alta qualidade. Tudo eram flores? Certamente não. A onipotência arrogante e a perspectiva demiurga do arquiteto produziram várias aberrações, sobretudo no campo urbanístico e nas megaestruturas que se propunham a "resolver" as diferenças sociais por meio de ingênuo determinismo arquitetônico. Tudo, contudo, com estilo para lá de razoável.

Quando perdemos essa "elegância" e o fio da meada? Que bem nos traz, em tempos de apagão, a nostalgia de quando o Brasil era moderno? Nada se repete, mas, talvez, o viés contestatório da memória auxilie a buscar elementos que instrumentalizem esforços de reversão do quadro.

Razões históricas da crise: a expulsão dos modernos da academia, nos anos 60, em São Paulo, por motivos políticos e, 20 anos antes, por razões de estilo, no Rio de Janeiro, onde a faculdade se tornou o último reduto dos conservadores cariocas. No espectro da "direita", a apropriação superficial do estilema pela especulação imobiliária que passou a praticar um deplorável modernismo sem arquitetos nem modernistas. No pólo "esquerdista", a sedução que um discurso sociológico rudimentar exerceu, nos anos 70, em parcelas das escolas de arquitetura do país. Romanceou-se o popular e contentou-se em copiar soluções vernaculares, nem sempre tão felizes assim. Outro desastre foi a transformação da arquitetura em um território isolado das outras áreas do pensamento e manifestações artísticas.

A arquitetura dos anos 40 e a bossa nova dos 50 foram raros momentos nos quais a arte de um país do Hemisfério Sul deglutiu, transformou e passou a influenciar a produção do Norte. Por que a música brasileira continua tão boa? Aliados a intelectuais de outros domínios, os músicos souberam, com movimentos renovadores no fim dos 60, se apropriar dos avanços da bossa nova, de um jeito dialeticamente criativo e dessacralizador. Tal movimento não ocorreu, ainda, entre os arquitetos. Zaha Hadid, iraquiana radicada em Londres, cita, obsessivamente, em suas belas desconstruções, o Modernismo brasileiro dos 40 e 50.

Vivemos tempos de incerteza de modelos e feição de um futuro melhor. Um dos caminhos de superação da mediocridade apática pode estar na fusão de várias tendências, incluindo a citação irreverente de um legado modernista que deve ser reapropriado em novos termos. Jamais se publicou tanto, aqui, sobre a produção moderna e começa a ocorrer, no trabalho de alguns profissionais, uma poética articulando citações da melhor fase da arquitetura modernista. Uma vez que passaram os tempos nos quais as brechas dos aparelhos estatais eram as vias de transformação e exercício da vanguarda arquitetônica, cabe operar um processo de reeducação das elites, do consumidor e, sobretudo, das companhias construtoras, de modo a criar novas frestas e um mercado em grande escala para a boa arquitetura que vem se praticando, quase clandestinamente, em pequenas lojas ou residências de clientes sofisticados. Experiências de excelência arquitetônica têm sido produzidas – em sua maioria por arquitetos na faixa dos 30 anos – em Belo Horizonte, Rio, São Paulo e algumas cidades do Nordeste brasileiro. Devem-se atrair arquitetos e tecnologias inovadoras, independente de origem geográfica. As escolas de arquitetura devem ensinar arquitetura e não engenharia ou sociologia de quinta categoria. E, por mais que se venha tentando desqualificar como um impulso vetusto, lutarmos por melhorias econômicas e sociais. O bom desenho, certamente, virá depois.

tações em todo o país. Deste ponto de vista, foi a fase da *Consolidação*. (1976 a 2000). Hoje, há uma direção nacional, com sede itinerante, e todos os Estados têm o seu departamento. A profissão está reconhecida, há cem escolas de arquitetura em todo o país, mas a entidade perdeu o impacto de referência que teve, no passado, ao lado da Ordem dos Advogados do Brasil e da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). "O IAB ficou restrito a manifestações regionais. Não me lembro, nesse momento, de uma grande tese de expressão nacional", diz o arquiteto paulista Carlos Lemos, que por 15 anos trabalhou com Niemeyer.

O atual presidente do IAB carioca, Carlos Fernando de Andrade, acha que o instituto, pelo contrário, até ampliou sua expressão nos últimos anos, na medida em que a profissão tem novas áreas de atuação, incluindo questões urbanas e até ambientais. A afirmativa é verdadeira para o Rio, onde Luiz Paulo Conde (ex-presidente do IAB) foi secretário de Urbanismo e, em seguida, prefeito. "Durante oito anos foram abertos concursos para projetos como o Rio-Cidade e o Rio-Favela, todos executados", diz Bruno Fernandes, do Conselho Superior da entidade.

Levar adiante essa participação depende, porém, de mudanças. No Rio, por exemplo, há cerca de 12 mil arquitetos registrados no Crea (que autoriza o exercício da profissão) e 5 mil associados ao IAB-RJ. "Em primeiro lugar é preciso mudar o perfil do arquiteto. Não é possível que todos sejam de elite ou fiquem à espera de construir uma nova capital a cada momento", diz Andrade.

Além disso, o IAB vem se empenhando para que uma única entidade represente os arquitetos e fale em seu nome, como acontece com os advogados ou médicos. "O IAB seria outro se saísse das órbitas do Crea e se responsabilizasse pelo exercício da profissão", diz o paulista Carlos Lemos. Mais do que isso, a criação dessa nova entidade, que poderia continuar com o nome de IAB ou se chamar Colégio Brasileiro de Arquitetos, vem sendo requisitada pela União Internacional de Arquitetos.

Sobre a eventual e polêmica instalação de um museu Guggenheim no Rio, o presidente do IAB-RJ diz que em qualquer circunstância deve ser aberto concurso público internacional, com a participação de brasileiros: "O Rio, nesse caso particular, e o Brasil têm toda a potencialidade para achar solução para os nossos males".

O Rio aparece, se não como exceção, ao menos como uma experiência diferente, com a participação dos arquitetos seja na revitalização do centro, na preservação do patrimônio, nos morros ou até na Barra da Tijuca. "Fica evidente que o Rio hoje é uma cidade muito mais tratada", diz Sophia da Silva Telles, professora do curso de Arquitetura da PUC de Campinas. A própria exposição sobre os 80 anos do IAB, organizada por iniciativa de uma arquiteta e não da instituição, resume essa atenção maior com a cidade, segundo Silva Telles: "Os arquitetos cariocas estão olhando para a sua cidade como um todo e não simplesmente como um mercado para seus próprios edifícios".

Ao criar uma atmosfera simultânea de exaltação e nostalgia, a exposição *Instituto de Arquitetos do Brasil: 80 anos no Rio de Janeiro* ecoa a contradição vivida hoje pela arquitetura. Num momento em que ainda não conseguiu retomar seu poder de intervenção no debate nacional, assiste à multiplicação de novas entidades (representando as faculdades, os sindicatos, os paisagistas) e à pulverização da carreira em atividades paralelas como as artes plásticas, cenografia, desenho industrial, pode contar com a inspiração de um rico, e recente, legado. ■

Onde e Quando

Instituto de Arquitetos do Brasil: 80 Anos no Rio de Janeiro – Exposição (rua do Pinheiro, 10, Flamengo, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/557-4480). De 16 de julho a 31 de agosto. De seg. a sex., das 12h às 21h; sáb., de 10h às 18h. Grátis.
80 Anos do IAB – Livro – 208 páginas, R$ 50.

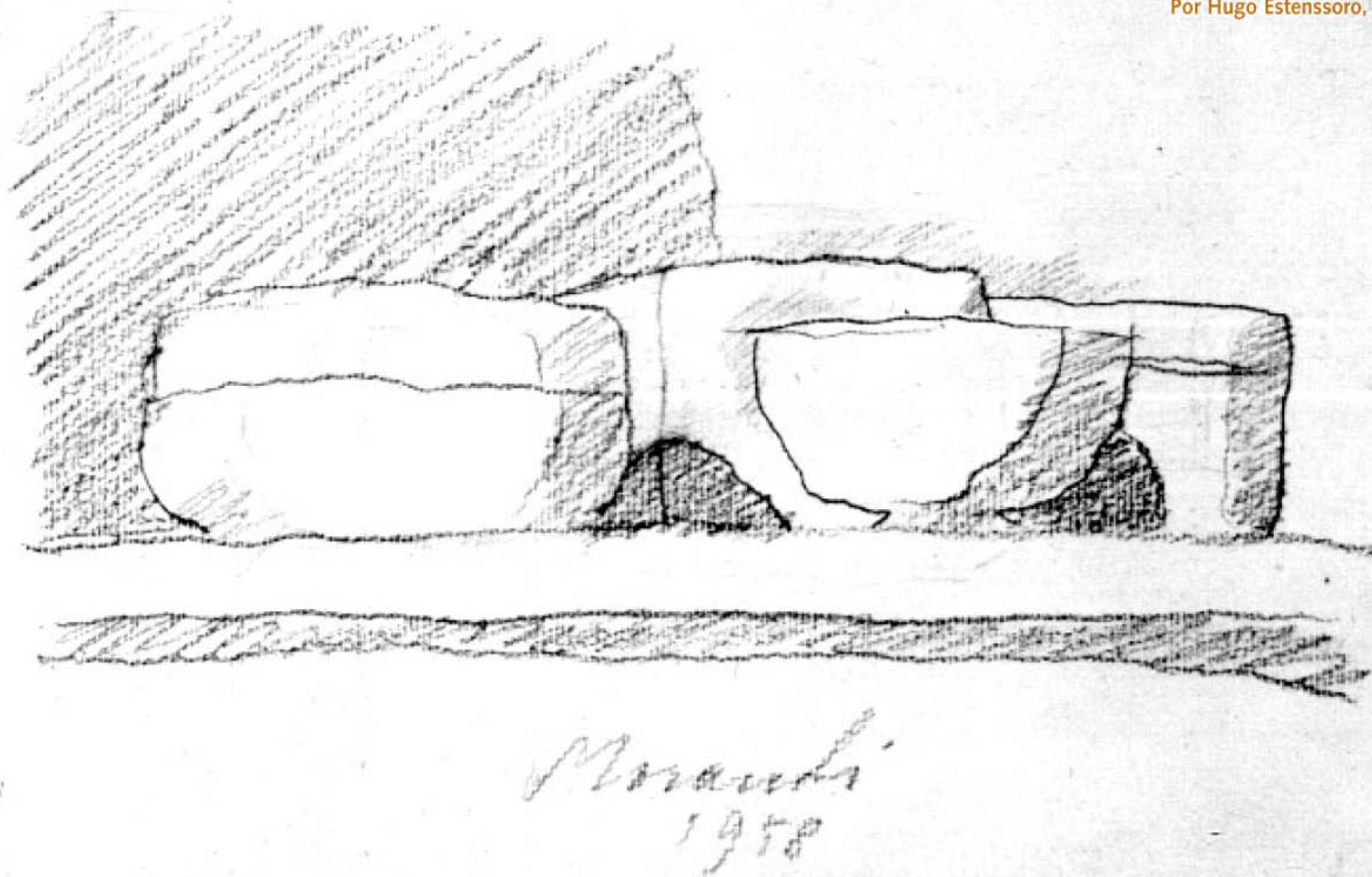
No alto, à esq., Museu de Arte Moderna do Rio, projeto de Affonso Eduardo Reidy, de 1953; acima, a antiga Escola de Belas Artes, local onde se fundou o IAB, em 1921, depois transformada em Museu da Imagem e do Som

A metafísica do banal

Duas exposições londrinas mostram como a pintura de Morandi vai além da presença dos objetos cotidianos e acentua a irrealidade do que se pode ver

Por Hugo Estenssoro, de Londres

À esq., obra de Giorgio Morandi, incluída na exposição da Tate Modern, que aborda a maturidade do pintor

FOTO COLLEZIONE (DA MARAMOTTI LOMBARDINI ALBINEA (REGGIO EMILIA) ITALY

A pintura de Giorgio Morandi (1890-1964), tema de duas exposições em Londres – uma na Tate Modern, a outra no pequeno museu Estorick Collection –, ocupa um lugar tão singelo na história da arte do século 20 que muitos historiadores preferem ignorá-la (como a nova *História da Arte Ocidental*, da Universidade de Oxford) ou relegá-la a uma mera menção ou nota erudita. Como em outros casos de pintores modernos "figurativos" – por exemplo, Marquet, Soutine ou Bonnard – o instrumental crítico do Modernismo parece não contar com os elementos necessários para apreciá-los no seu justo valor. É verdade que Morandi foi reconhecido na sua pátria: apesar de suas simpatias pelo fascismo, a Itália do pós-guerra deu-lhe o Prêmio de Pintura da Bienal de Veneza em 1948. E a Bienal de São Paulo teve a honra de consagrá-lo internacionalmente, premiando as suas gravuras em 1953 e concedendo-lhe o grande prêmio em 1957. Mas um estudante de hoje poderia terminar a sua formação e escolher seu caminho sem nunca ter ouvido falar nele. Felizmente, a rotina acadêmica do establishment pode marginalizar, mas não suprimir, e o tempo faz seu trabalho. Por longos anos Morandi tem sido um "pintor para pintores", mas o público culto está a recuperá-lo aos poucos. Para isso, porém, é necessário recapitular a ordem dos acontecimentos.

Durante 40 anos, isolado e em silêncio, Paul Cézanne trabalhou com um simples objetivo artístico: "Pasmar Paris com uma maçã". Esse programa tinha a falsa modéstia das ambições desmesuradas. A sua consagração foi póstuma: em 1907, um ano depois de sua morte, Paris e a história da arte foram abaladas por uma retrospectiva de Cézanne na qual, literalmente, uma maçã (entre muitas) podia resumir e superar períodos inteiros da arte da pintura. O historiador e crítico Gaëtan Picon observa que, comparativamente aos movimentos que vieram depois, "parecia faltar-lhes algo". De fato, tão definitiva parecia a vitória de Cézanne que a pintura viu-se forçada a reinventar-se do zero, do "grau-zero", a pintura em estado puro, atingida pelo soturno provençal.

Abaixo, obra de 1951. Embora tenha sido premiado pela Bienal de Veneza em 1948, e a Bienal de São Paulo tenha tido a honra de consagrá-lo internacionalmente, premiando-o em 1953 e em 1957, Morandi tem sido um "pintor para pintores"

Até chegar à abstração, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, os fauvistas e os cubistas, que contavam com alguns dos maiores artistas jovens, de sólida formação tradicional, encontraram diversas vias para superar o impasse. Na Itália, porém, o impacto deu-se num vazio. Octavio Paz observava o efeito deletério que teve nos países ibéricos a ausência da Reforma. Algo similar acontecia com a arte italiana, que não tinha tido uma revolução impressionista (a primeira exposição impressionista na Itália é de 1905). Isso não impediu que artistas italianos com trânsito pelas vanguardas parisienses desempenhassem papéis tão barulhentos como destacados na primeira etapa do Modernismo.

Em 1909 os futuristas italianos haviam descoberto o gênero modernista por excelência: o manifesto. Publicado em *Le Figaro*, o *Manifesto Futurista* do poeta Marinetti (1876-1944) teve uma influência desproporcionada pelo simples fato de ter-se adiantado por vários anos aos principais textos críticos de Apollinaire e ser o precursor dos manifestos dadaístas e surrealistas. A linguagem apocalíptica e subversiva daria o tom a quase todas as vanguardas futuras. O passado é declarado abolido, os museus deviam ser destruídos, e o cataclismo cultural devia anunciar — como não! — um "homem novo". Os pioneiros futuristas também inauguraram o erro clássico dos vanguardismos: escolher o último grito da moda como cifra do presente e lema para as futuras gerações. Neste caso foi a velocidade. "Um automóvel a rugir, que parece funcionar como uma metralhadora, é mais belo que a Vitória de Samotrácia", clamaram os novos profetas, quando os aviões já haviam conquistado a gravidade.

O movimento futurista tinha outro defeito, que também se repetiria ao longo do século: os conceitos precediam as obras, que nem sempre estavam à altura. O valor revolucionário dos textos críticos de Apollinaire consiste em terem sido os primeiros a descrever e definir um fenômeno já existente. O *Manifesto Futurista* queria ser a revolução e, como todos os textos revolucionários, era arbitrariamente prescritivo. Pregava a liberdade total, mas dava uma receita já preparada. Não surpreende que a sua trajetória terminasse sendo paralela à do fascismo (como a do Surrealismo o foi em relação ao stalinismo). Ademais, quando em 1911 alguns dos principais protagonistas finalmente viajaram a Paris, descobriram que as técnicas necessárias para pôr em prática a sua teoria já haviam sido desenvolvidas pelos cubistas. Foi lá que fizeram a sua primeira Exposição Futurista, em 1912, mas o movimento original passa para a história em 1916.

Nessa época Morandi tinha 20 anos e ainda estudava na *Accademia di Belle Arti* de Bolonha, a sua cidade natal, que nunca abandonaria (ele foi, como Machado de Assis, um provinciano universal), levando vida de solteiro na casa de sua família até a sua morte. Só visitaria Florença, para estudar os grandes mestres, e alguma vez Roma, para ver arte moderna. Foi lá que contemplou quadros de Monet e Cézanne pela primeira vez,

Acima, quadro de 1963. Ao descrever sua própria obra, Morandi diz que nada pode ser tão abstrato, mais irreal, que aquilo que podemos ver

sendo mítica a historieta de que por longo tempo só conhecia Cézanne por intermédio de meia dúzia de reproduções de má qualidade. A partir de 1915 começa a sua carreira no ensino, primeiro nas escolas primárias e depois de 1930 na *Accademia*, na cadeira de Gravura, técnica que aprendera sozinho. A vida de Morandi não tem enredo nem dramas — exceto um colapso nervoso durante a Primeira Guerra Mundial — e foi isolada e silenciosa como a de Cézanne.

O resultado não foi, como no caso do francês, revolucionário; mas tem certos aspectos parecidos. Como Cézanne com o Impressionismo, Morandi teve contatos firmes com as vanguardas italianas, especialmente com a *Scuola Metafisica* de Giorgio de Chirico. Apesar de ser dedicada a seu período de maturidade, a partir da Segunda Guerra Mundial, a mostra da Tate Modern inclui um par de seus quadros "metafísicos", com direito a manequins e sombras agourentas. De superfícies limpas e volumes rigorosamente demar-

Acima, óleo sobre tela de 1946. Nos versos de João Cabral, o objetivo da obra de Morandi é "impedir que a alma/ já desenodoada, solta,/ derrame-se desfiada,/ sem carretel, forma ou fôrma"

cados, essas obras pouco têm a ver com o verdadeiro Morandi. Elas permitem adivinhar, no entanto, a serena monumentalidade onírica que o caracterizaria. De mais a mais, seria De Chirico — que, apesar de suas palhaçadas, era tão inteligente e lúcido quanto seu irmão, o grande escritor Alberto Savinio — quem melhor definiria, num catálogo (1922), a arte morandiana: "Ele participa do grande lirismo criado pela última profunda arte européia: a metafísica dos objetos mais comuns".

De fato, o caráter meditativo, virtualmente filosófico da arte de Morandi fazia parte de toda uma tendência da cultura européia. Com a chegada da sociedade de massas e suas conseqüências — que culminariam com uma total confusão de valores e a violência niilista que levou à grande "guerra civil européia" de 1914 a 1945 —, um setor reduzido da cultura humanista dedicou-se a recuperar alguns elementos básicos, a recomeçar do zero, mas não para abolir o passado, e sim para dar-lhe continuidade. O primeiro passo foi restabelecer as relações do homem com o mundo, uma redefinição da realidade. Na literatura, essa necessidade encontra a sua expressão na poesia de Francis Ponge desde 1926 e frutifica em *Le Parti Pris de Choses*, de 1942. No campo da filosofia, essa tarefa, encetada pela fenomenologia, atingiria seu apogeu em Heidegger, que quando inicia seus cursos de 1935-36 sobre as "questões básicas da metafísica" começa por perguntar-se "o que é uma coisa?". Tomando como ponto de partida o termo grego para "matéria", nota que este significa "aquilo que subjaz", e chega à conclusão de que uma coisa é uma "portadora de feições subjacentes". Morandi, que nunca teve pretensões de pensador, descreve sua obra com uma frase digna de Hume, o filósofo que tirou Kant do "sono" metafísico: "Acredito que nada pode ser tão abstrato, mais irreal, que aquilo que podemos ver".

A tarefa de limpeza e continuidade de que é a longa e solitária obra de Morandi consiste em ver por meio da pintura, *com* a pintura. Para isso lhe basta um reduzidíssimo repertório de coisas, algumas garrafas, cafeteiras e floreiras, coisas de casa. O equivalente de uma maçã cézanniana. Pode passar semanas no simples arranjo dessas coisas; o ato de pintar será rápido e decisivo. Enquanto o Modernismo se debate — e muitas vezes se perde — nas novidades do momento, nos labirintos teóricos, ou se atola no autismo da originalidade total, Morandi vê as coisas *sub specie aeternitatis* (*sob o aspecto da eternidade*). Uma simples garrafa de Morandi — nas palavras de outro poeta de recuperação das coisas, do mundo, João Cabral — "é em perfis, em cristal, forma", cujo objetivo é "impedir que a alma / já desenodoada, solta,/ derrame-se desfiada,/ sem carretel, forma ou fôrma". Morandi consegue assim dar-nos um vislumbre genuinamente metafísico, isto é, além da presença física das coisas, reconciliando-nos, à margem da história, com o mundo e com o homem.

Onde e Quando

Tate Modern – (Bankside, tel. 00++/44/20/7887-8008, Londres). De dom. à 5ª, das 10h às 18h; 6ª e sáb., das 10h às 22h. Até 12 de agosto. Ingresso: 5,5 libras.
Estorick Collection – (39ª Canonbury Square, tel. 00++/44/20/7704-9522, Londres). De 4ª a sáb., das 11h às 18h; dom., das 12h às 17h.
Até 26 de agosto.
Ingresso: 3,5 libras

O apelo moderno da arte popular

A interseção entre a produção popular e a contemporânea é tema de mostra que inclui 11 brasileiros, na Fundação Cartier, em Paris. Por Daniela Rocha, de Paris

Obras do brasileiro Arthur Bispo do Rosário, como *Botas*, uma estrutura de madeira com botas de borracha amarradas, podem ser vistas pela primeira vez em Paris, ao lado de um trenzinho de metal do americano Jeff Koons; uma cena de refeição em pequenas esculturas de cerâmica de Mestre Vitalino é exposta entre um cavalinho em mosaico de porcelana do designer italiano Alessandro Mendini e esculturas de seres fantásticos inspirados na cultura indígena norte-americana de Virgil Ortiz. Essas peças integram a mostra *Uma Arte Popular*, em cartaz na Fundação Cartier, em Paris, que discute as fronteiras entre arte popular e arte contemporânea.

Com uma seleção de 150 obras de 35 artistas populares e contemporâneos – entre eles, 11 brasileiros –, a curadora Hélène Kelmachter aponta um intercâmbio inegável entre as produções dos dois segmentos e mostra que a arte popular, muitas vezes considerada menor, tem conotação e apelo contemporâneos. Ao mesmo tempo, reitera o fato de que artistas contemporâneos consagrados como Jeff Koons, Chris Burden ou Gérard Deschamps têm na arte popular uma fonte de pesquisa e inspiração.

Acima, *Botas*, de Arthur Bispo do Rosário: acumulação e repetição de objetos remete às obras conceituais da arte contemporânea

Impressionado com a originalidade das obras de arte popular brasileira, o diretor da Fundação Cartier, Hervé Chandès, visitou várias cidades do Nordeste e Sudeste brasileiros, contatou vários museus e consultou seu amigo, o colecionador brasileiro Gilberto Chateaubriand. A essa idéia germinal uniram-se projetos de mostras de artistas americanos de Santa Fé e do Novo México e encontros com artistas contemporâneos que testemunham em suas obras uma reflexão sobre arte popular. "Não existe fronteira, mas uma zona de interseção entre as estéticas popular e contemporânea", diz a curadora Hélène Kelmachter.

O caráter de inventário, com a utilização ou reutilização do objeto, encontrado na obra de Bispo do Rosário, por exemplo, pode ser visto também na produção de Chris Burden, que expõe um barco de guerra de 4,5 metros por 3,5 metros feito com objetos acumulados, e em obras do canadense Mike Kelley, como *Memory Ware Flat*, colagem de botões e pequenos objetos de uso pessoal. A tradição familiar, bem representada nas figuras maternais em cerâmica das artistas mineiras Isabel Mendes da Cunha e Ana do Baú, pode ser vista, com outra abordagem, nos pratos e objetos de cerâmica do americano Diego Romero, artista de origem indígena com formação em Los Angeles. *Back Yard*, peça de 50 metros quadrados da também americana Lisa Lou, quase uma instalação que mostra um jardim com uma mesa de piquenique ao centro bordado em vidrilhos (material amplamente usado em bordados folclóricos), tem conexão com a delicadeza e monumentalidade implícita de uma escultura como *Apolo 11*, que a artista Maria do Caruaru fez nos anos 60 – um foguete com astronautas em cerâmica com menos de 30 centímetros de altura.

"Mais que mostrar um estilo regional, bem marcado nos brasileiros, selecionamos artistas que imprimiram individualidade e originalidade em suas obras", diz a curadora. Entre eles está Adalton Lopes, de Niterói, escolhido para desenvolver uma obra exclusivamente para a mostra (que será comprada pela fundação e passará a integrar seu acervo): uma escola de samba em miniatura, com bonecos mecânicos que dançam e tocam ao longo de três metros. "É uma criação atípica, impregnada de poesia e de invenção", diz.

Apesar de tidas como reflexo da tradição regional brasileira, obras como a cena de casamento ou da refeição de Mestre Vitalino, esculturas caricaturais de Zé Caboclo e guerreiros indígenas de Nhô Caboclo estão dispostas na mostra de forma a fugir à categoria de arte de raiz. A leitura é justamente a inversa: fora da categorização de data e de nacionalidade, as obras ganham representação universal.

À obra de Heleno Manuel e Manuel Eudócio, que explora o trabalho manual e agrário, contrapõe-se o registro do automatismo, do homem e da máquina, nas esculturas de cerâmica de Luiz Antonio. Apesar de terem sido concebidas entre os anos 60 e 70, ambas ganham dimensão de crítica social atemporal. Já Marcos Cardoso, com sua obra da série *Tramas*, com pontas de cigarro, é peça-chave na tese proposta pela exposição. "Cardoso sustenta seu trabalho com um embasamento teórico característico dos artistas contemporâneos. Sua obra revela a nova textura e aponta para a renovação da pintura", diz a curadora.

O lado kitsch e colorido da arte popular pode ser visto em telas (suporte tradicional usado de forma irônica) de artistas da República Democrática do Congo, Cheik Ledy e Moke, e na expressão radical dos três jovens irmãos chineses Luo Brothers, que aliam a iconografia oriental à cultura pop americana em suas obras. Pop e popular também se misturam nas fotos de rodeio do americano John Penor e nos figurinos para os personagens de *manga* do japonês Bome. Imaginário fantástico, crítica social e referência cultural estão presentes nas obras dos norte-americanos de origem indiana Virgil Ortiz e Roxanne Swentzell.

A mostra *Uma Arte Popular* termina por assemelhar-se em beleza e originalidade a uma magnífica colcha de retalhos, cuja diversidade resulta em caráter, delicadeza e harmonia incontestáveis.

Acima, *Festa de Casamento*, de Mestre Vitalino; abaixo, *Sem Título 1*, dos Irmãos Luo: sem categorização regional, arte popular ganha força pop

O Que e Quando

Un Art Populaire – Fundação Cartier pour l'Art Contemporain (261, Boulevard Raspail, Paris, tel. 00/++/331/4218-5672. Diariamente (exceto 2ª), de 12h às 20h. Até 4/11. Ingresso: 30 francos (4,58 euros)

FOTOS DIVULGAÇÃO

NOTAS

A experiência brasileira

Uma exposição na cidade inglesa de Oxford mapeia a arte feita no Brasil de 1958 a 2000

A partir do dia 28, o Museu de Arte Moderna de Oxford, na Inglaterra, reúne, pela primeira vez no país, o trabalho de três gerações dos mais influentes artistas brasileiros. Denominada *Experiment – Art in Brazil 1958-2000*, a mostra histórica cobre a evolução da arte brasileira ao longo do último meio século, começando pelo fim da década de 50, com os pioneiros da arte neoconcreta, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, e chegando até a produção de artistas contemporâneos, como Ernesto Neto, José Damasceno e José Resende.

Um dos muitos destaques da mostra são as monumentais estruturas de aço de Iole de Freitas, que evocam impressões relacionadas a movimento corporal, interação física, dança. Em contraste, com um tom mais minimalista, estão as elegantes esculturas de Jac Leirner, feitas de materiais reciclados e sempre fazendo referências oblíquas à sociedade brasileira. Já a artista Rosângela Rennó apresenta instalações fotográficas que fazem referência direta à cultura e à identidade nacional. Também serão exibidos na mostra os trabalhos de Carmela Gross, Sérgio Camargo, Mira Schendel e Antonio Manuel.

Paralelamente à exposição, haverá uma programação de palestras do historiador da arte Michael Asbury. Especialista em arte contemporânea, Asbury foi o curador da seção que representou o Rio de Janeiro na aclamada mostra *Century City*, na Tate Modern, em Londres, no ano passado.

Outras duas mostras de arte brasileira se seguirão à exposição do MoMA em Oxford, dessa vez no museu The Ashmolean: *Opulência e Devoção: Arte Barroca Brasileira* acontece de 16 de outubro a 20 de janeiro de 2002 e *Atos de Fé: Fotografia Contemporânea Brasileira* se estende de 16 de outubro a 2 de fevereiro.

A mostra *Experiment - Art in Brazil* fica até o dia 21 de outubro no Museum of Modern Art (30 Pembroke Street, Oxford, tel. 00++/44/1856-722733. De terça a sáb., das 11h às 18h; às quintas, das 11h às 21h. Ingresso: 2,5 libras. Entrada franca às quartas, das 11h às 13h, e às quintas, das 18h às 21h. Informações: www.moma.org.uk). – FERNANDA RUSSOMANO, de Londres

Acima, *Pulmão (Vegetal, Mineral)*, de Jac Leirner; à direita, obra sem título, de Iole de Freitas: contraste brasileiro

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO HENK NIEMAN

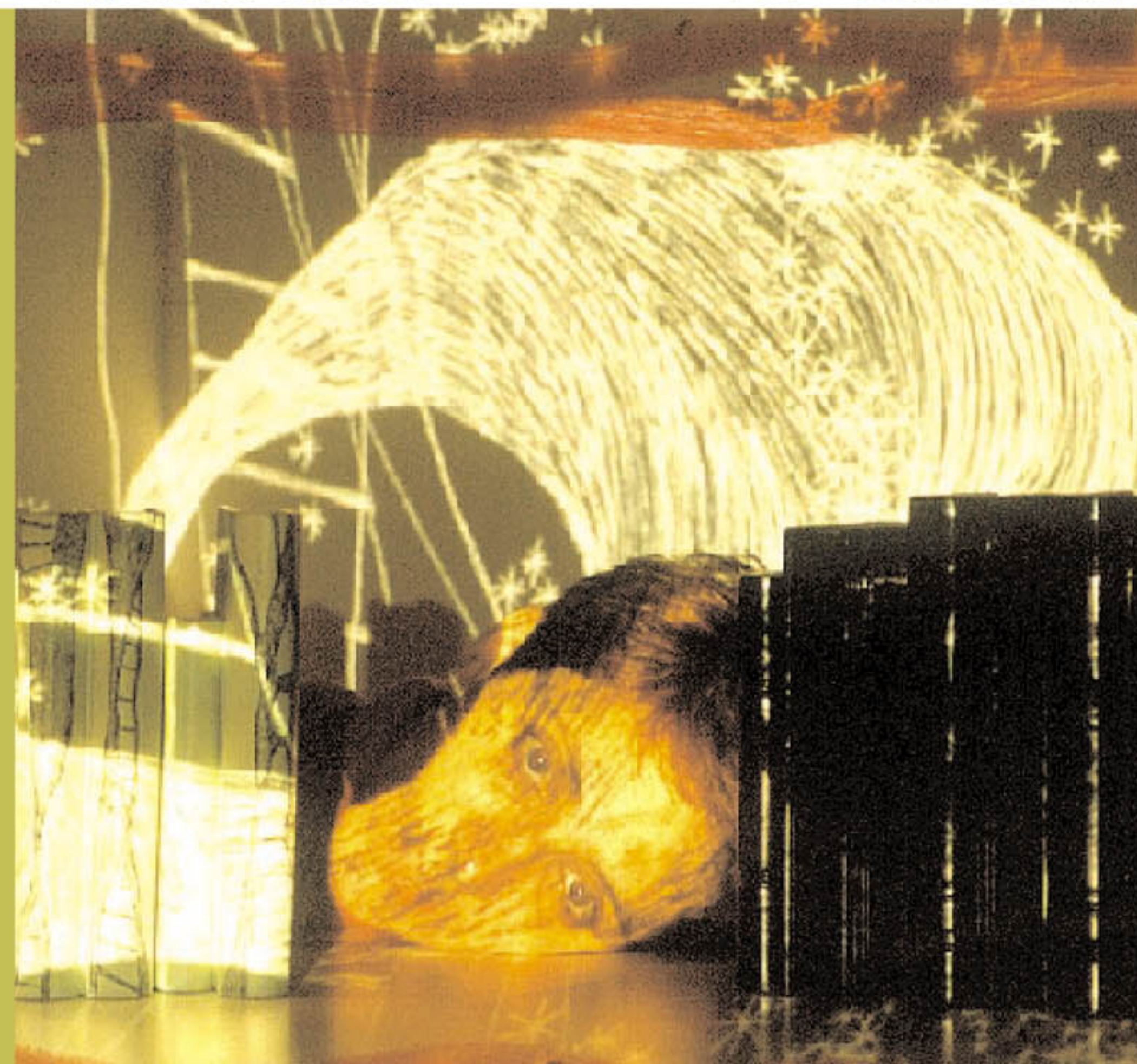
A MORADA DO SAGRADO

Sandra Cinto projeta luz nos detalhes do cotidiano

Sandra Cinto teria sido ginasta, não fosse alta demais para a modalidade. A arte veio como uma opção entre outras, na época do vestibular, prestado em Santo André, no ABC paulista, onde nasceu e vivia até então. Sandra cursou a faculdade de Artes Plásticas da cidade e de início parecia encantada com a pintura.

Foi uma época em que pintou muitos céus, inspirada, principalmente, pelo surrealista René Magritte. Eram céus azuis, etéreos, espirituais. Depois foram céus avermelhados, densos, carnais. Aos poucos, a essas paisagens celestes, a artista foi acrescentando objetos. Uma pequena caixa, uma flauta de bronze, uma gaiola de grandes dimensões, um enorme candelabro.

A luz passou a ser uma importante matéria simbólica. "A luz se liga à vigília, pedir luz é buscar uma resposta espiritual, é perseguir uma purificação", diz a artista. Nessa época, num curso com o artista Nelson Leirner, Sandra compreendeu que buscava, de fato, uma relação com o sagrado. Suas obras ganharam escala, fisicalidade, variedade de meios e suportes. E se tornaram cada vez mais intrigantes na construção de situações que confrontam o desejo de iluminação e de liberdade intrínseco ao ser humano e o aprisionamento a que conduz o cotidiano; a vontade de abrigo e conforto, e, a instabilidade e as incertezas da vida. Esse jogo delicado e poético tornou-se o mote de toda a obra de Sandra Cinto, que em meados dos anos 90 ganhou reconhecimento nacional e internacional.

Sandra usa de tudo: desenho, fotografia, montagem e instalações que criam narrativas particulares, combinando um estranhamento típico do Surrealismo, um silêncio que evoca histórias, um clima de mistério e de ritual. E seu traçado é inconfundível. Os desenhos, ilustrações fluidas, carimbam corpos fotografados e espaços arquitetônicos. Marcam a pele como tatuagens, sobem pelas paredes, demarcam móveis e podem chegar ao teto.

Os cenários compostos por Sandra são ao mesmo tempo bibliotecas e quartos. Ambientes feitos para meditar e descansar, essas instalações construídas predominantemente com madeira são povoadas pela própria imagem da artista, invariavelmente deitada, dormindo, estirada, com sua imagem fragmentada nas fotos. Uma dessas séries foi batizada como *A Tentativa do Impossível*.

Na instalação produzida na galeria nova-iorquina Bonakdar Jancou, em 1999, intitulada *Abrigo Impossível*, as paredes pintadas de amarelo-esverdeado ganhavam desenhos que invadiam móveis, uma estante, livros. Uma mesa de três pés mantinha um equilíbrio instável, simbólico da própria condição do trabalho da artista: "Em minha obra há um tanto que é planejado, controlado; há um tanto que acontece na hora, que se liga ao instante e ao ambiente".

O que Sandra busca é o sublime. Em seu atelier, uma pequena casa de fundos no bairro paulistano de Vila Madalena, essa busca fica patente nos detalhes da arrumação, no jardim de inverno que ela instalou no terraço, na pintura bem feita e nas molduras impecáveis de suas obras.

Nessas aparentes pequenices, o sentido da obra da artista cresce. Não é por acaso que ela é hoje uma das mais requisitadas artistas brasileiras. Só neste ano, além de várias exposições internacionais, ela participou, em São Paulo, de coletivas no Itaú Cultural e no Centro Cultural Banco do Brasil. E prepara-se para uma grande mostra no Museu das Mulheres de Washington, em outubro.

A face inspiradora

Centro fotográfico de Frankfurt promove mostra de obras relacionadas à imagem de Cristo

A figura central do cristianismo é tema de uma mostra no renomado Fotografie Forum International de Frankfurt (Leinwandhaus – Weckmarkt 17, tel. 00++/49/69-291726), na Alemanha, que desde sua inauguração, em 1984, vem investindo na divulgação da fotografia contemporânea. Intitulada *Barbudo e de Cabelos Longos... A Imagem de Cristo na Fotografia*, a exposição reúne 70 artistas e fotógrafos de várias nacionalidades. A representação visual da maior figura mítica da civilização ocidental vai da interpretação tradicional – no registro de procissões e altares – à elaboração de sua própria imagem, transposta para a atualidade e explorada até pela publicidade. Alguns artistas lançam mão de elementos da simbologia cristã ou criam cenários complexos para exemplificar na obra as estações da vida de Cristo. Todas essas experiências são captadas e transpostas pela fotografia, aqui indiscutivelmente distante do realismo. Entre os artistas participantes da mostra destacam-se nomes como Arnulf Rainer, Horst Wackerbarths, Serge Bramlys e Bettina Rheims, além dos brasileiros Vik Muniz, Penna Prearo e Nino Rezende que, procedentes de um país católico, não se inibem ao popularizar a imagem do Salvador. Na série *Somos Todos Filhos de... Deus*, Penna Prearo substitui o rosto de pessoas comuns em situações cotidianas pelo semblante de Cristo, produzindo um efeito intrigante. Nino Rezende une perversão e religiosidade ao se apropriar do rosto de um participante da passeata de homossexuais de Berlim com traços alusivos a Cristo. A curadora e diretora da instituição, Celina Lunsford, assume que a seleção é bastante arrojada, o que não prejudicou sua parceria com a Igreja Evangélica, uma das principais patrocinadoras da mostra. – TEREZA DE ARRUDA, de Berlim

Foto de Penna Prearo: efeito intrigante em situações comuns

Arte editada

Novas publicações e reedição ampliam a reflexão sobre a história e os temas artísticos

Três lançamentos e uma reedição formam um bom conjunto de publicações sobre artes. Entre os lançamentos estão *Pintura na Espanha 1500-1700* (286 págs., 406 ilustrações, R$ 116) e *Culto e Imagem da Virgem* (112 págs, 190 ilustrações, R$ 49), ambos da editora Cosac & Naify. *Pintura na Espanha...*, de Jonathan Brown (tradução de Luiz Antônio Araújo), integra a consagrada série *Pelican History of Art* e cobre a Idade de Ouro espanhola, marcada por artistas como El Greco e Velázquez. Já *Culto e Imagem da Virgem* é uma pesquisa da francesa Marie-France Boyer sobre a imagética de Nossa Senhora, rica principalmente na América Latina e região do Mediterrâneo. O terceiro lançamento é *Tarsila Cronista* (Edusp, 247 págs. R$ 25), uma reunião de textos da pintora paulista (1886-1973), que colaborou com a imprensa de São Paulo e do Rio por mais de 20 anos. A seleção feita por Aracy Amaral, autora do texto de introdução, destaca as agora históricas memórias da artista em meio à produção de uma cronista capaz de discorrer sobre temas variados. Por fim, a reedição de *John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil* (Cortez Editora, 200 págs., R$ 18), de Ana Mae Barbosa, recupera um clássico da teoria do ensino de arte. A nova edição inclui texto inédito de Dewey, filósofo americano cujo pensamento influenciou a educação brasileira e que vem sendo objeto de estudo de Ana Mae Barbosa desde os anos 80. – JOSIANE LOPES.

Abaixo, *Virgem das Sete Dores*, **imagem italiana do século 18; à direita, natureza-morta (1600) do espanhol Juan Sánchez Cotán**

FOTO PENNA PREARO / BOYADJIAN / DIVULGAÇÃO

POR TADEU CHIARELLI

SOBRE UMA SINISTRA HOMENAGEM

Pobre e confusa, nunca uma exposição pareceu tanto um melancólico fim de festa como a mostra dos 50 anos da Bienal de São Paulo

2001, sem dúvida, seria um ano todo dedicado às comemorações do cinqüentenário da Bienal de São Paulo se essa não fosse, infelizmente, a Fundação Bienal...

Afinal, é pacífico para todos que a arte brasileira pode ser dividida em dois blocos: antes e depois das bienais de São Paulo. Criada num período de profundas transformações no país e no mundo (1951), as bienais trouxeram para o público e para os artistas brasileiros o que de mais contemporâneo ocorria em termos de arte no resto do mundo. Apenas essa atualização periódica já serviria como índice de diferenciação do circuito artístico local em relação a outros circuitos não hegemônicos. Mas as bienais não se restringiram a apresentar apenas o que de mais contemporâneo surgia na arte a cada dois anos. Suas grandes retrospectivas dos movimentos de vanguarda permitiram ao público e aos artistas locais – impossibilitados de visitar tais obras em museus brasileiros ou internacionais – o contato direto com obras de nomes marcantes da arte da primeira metade do século 20.

As conseqüências desse contato/contágio direto com a arte internacional ainda estão para ser estudadas com profundidade – e as comemorações dos 50 anos da instituição poderia ter sido o momento oportuno para tal empreitada, mas não foi.

Por outro lado, além de viabilizar o contato do público brasileiro com a arte internacional do período, a princípio não houve um artista brasileiro significativo, em atividade nos anos 50, que tenha passado incólume pelas fortes influências trazidas pelas bienais. Se nomes como Portinari e Di Cavalcanti responderam negativamente aos desafios propostos por elas (o que não deixa de ser uma reação), impossível pensar as produções de nomes como Alfredo Volpi, Bonadei e muitos outros sem levar em conta o impacto causado pelas bienais. Já aqueles artistas que estavam em formação naquele período e nos posteriores foram totalmente absorvidos pela quantidade imensa de informação visual que a cada dois anos tomava conta do Ibirapuera.

Isso foi um mal para a arte brasileira, como quiseram afirmar alguns? É claro que não, pois foi pelas bienais que as vertentes construtivas aqui chegaram, se fundiram a outras influências e frutificaram de forma original. Foi por meio delas, igualmente, que outras vertentes internacionais abriram o campo de expressão artística local, tornando-a uma das mais férteis na atualidade. Devido às bienais, a arte brasileira foi superando, de início, suas balizas modernistas e, na seqüência, aquelas não-figurativas. E, paulatinamente, foi entrando na contemporaneidade internacional, dialogando com a produção de outros países dentro de uma concepção atualizada e nem um pouco folclórica.

Mas não foram apenas o grande público e os artistas que ganharam com as bienais. Sobretudo em sua cidade-sede, foi e é notável o seu papel na formação de quadros profissionais que atuam em conjunto com os artistas, formando o circuito de arte local, que atualmente volta-se para o mercado internacional. As bienais foram a escola de vários indivíduos que hoje são curadores, colecionadores, galeristas, professores, críticos, historiadores – profissionais que dão a sustentação ao circuito artístico da cidade e do país.

Toda essa contribuição acumulada pela bienal nesses 50 anos poderia ter sido refletida, debatida e ampliada durante as comemorações de seu cinqüentenário. E tais comemorações poderiam ter se transformado no espaço ideal para a discussão do futuro da instituição. O modelo bienal ainda é válido para um país como o Brasil? Quais as possibilidades de transformá-lo ou não para o novo milênio? Mas, infelizmente, não é esse debate o que ocorre na exposição em que a Fundação Bienal de São Paulo supõe homenagear Ciccillo Matarazzo e a si mesma.

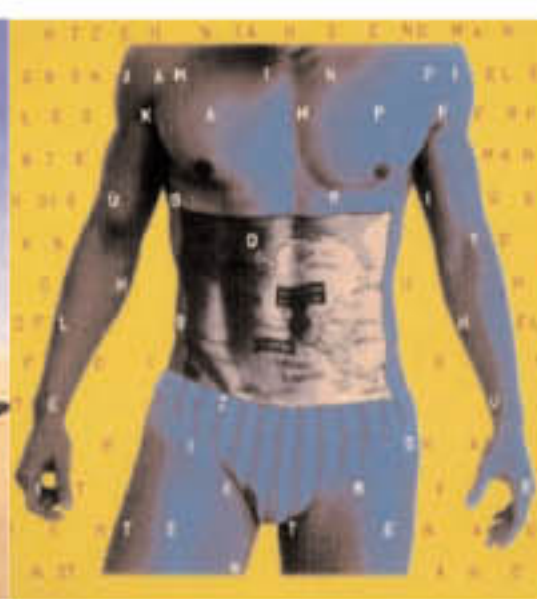
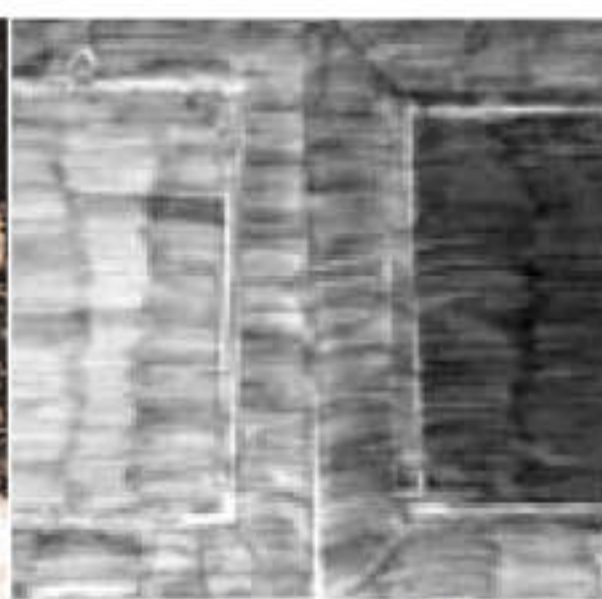
Pensada em dois núcleos – o "histórico" e o "contemporâneo" –, a exposição *Bienal 50 Anos – Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo* reúne no primeiro deles um rol de obras premiadas nas primeiras bienais (hoje pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) e um quadro sinóptico de suas 24 edições. Já o núcleo "contemporâneo" apresenta a proposta curatorial *Rede de Tensão*, reunindo trabalhos que – produzidos por profissionais das áreas de artes plásticas, design e arquitetura – deveriam pensar os limites e contaminações entre arte e cidade.

FOTOS DIVULGAÇÃO

No alto, *Meu Nome na Tua Boca*, de Maurício Dias e Walter Riedweg; acima, *Terremoto*, videoinstalação de Elyeser Szturm; na pág. oposta, detalhe da maquete do quadro cronológico das bienais

Bienal 50 Anos – Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo – Pavilhão da Bienal (Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-5922). Até 29/7. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h; sáb. e dom., das 9h às 20h. Ingressos: R$ 5; grátis às 4as

Em tese, nada mais oportuno do que convidar esses profissionais para, numa "rede de tensão", realizarem obras que problematizem o viver numa grande metrópole. Porém, a impressão do visitante, ao caminhar entre muitas das instalações mal concebidas, por peças "escultóricas" risíveis e obras que invadem umas às outras, não é propriamente a sensação de estar vivenciando uma rede de tensão. A impressão nítida é de estar caminhando pura e simplesmente por um emaranhado confuso, onde a ausência efetiva de uma boa museografia e a inexistência de um trabalho de iluminação de qualidade são qualificados como metáforas da "tensão" urbana em que vivemos. Pois sim. Aquela montagem caótica, visivelmente apressada e pobre, simplesmente demonstra que, de fato, tal exposição foi concebida – a despeito dos esforços de seus curadores – para tapar o buraco de uma edição da bienal que não houve, e que não se sabe se haverá um dia. Alguém tem certeza da 25ª Bienal em 2002, com o futuro apagado que se desenha, de imediato, para o Brasil?

Rede de Tensão, antes de ser uma exposição que diz repensar, refletir, questionar as relações entre arte e metrópole, não passa de uma mostra que cumpre uma obrigação de fundo burocrático de não deixar passar em branco uma data importante. Uma mostra burocrática, em que o caos da metrópole é substituído pelo caos da ausência de qualquer sentido de reflexão/prospecção mais amplo e que apenas se salva porque, aqui e ali, entre tantos equívocos, surgem obras de fôlego, como a de Ana Maria Tavares e pouquíssimos outros artistas.

No entanto, esse núcleo "contemporâneo", mesmo se esforçando tanto, não consegue ser pior ou mais burocrático do que o núcleo "histórico" da mostra...

Para que aquele infeliz quadro sinóptico das 24 exposições da bienal? É a má consciência do Conselho da Bienal querendo ser "didático", reduzindo a história da instituição a um enfileirar de fotos e textos discutíveis? É *isso* o que a bienal tem a apresentar ao público sobre sua própria história? Ela não consegue ir além do factual? Existe há 50 anos para representar-se como uma mera cronologia? Caso Ciccillo soubesse que sua grande criação seria vista dessa maneira por aqueles que dariam continuidade (?) ao seu projeto, talvez não o tivesse levado a cabo.

Porém, o que parece ser ainda mais grave – corolário inevitável dessa aventura que é a exposição em homenagem a Ciccillo – é a coleção de obras que um dia foram prêmios da bienal. Observando aquelas peças timidamente presas à parede ou sobre pedestais, com uma iluminação bastante discutível, o visitante só pode perguntar uma coisa: foi *isso* o que sobrou das bienais? O Brasil, o Estado e a cidade fizeram esse considerável número de exposições para que sobrasse *isso* como patrimônio? Nunca uma exposição pareceu tanto com um melancólico fim de festa como essa pálida homenagem a Ciccillo e aos 50 anos das bienais.

Nós – público, intelectuais e artistas –, felizmente, sabemos muito bem que o significado da Bienal de São Paulo para a arte e para a cultura do país é infinitamente maior do que aquilo que, sinistramente, a Fundação Bienal de São Paulo tentou passar como síntese de seus 50 anos. Daí a indignação contida de muitos – quase todos – que subiram o edifício projetado por Oscar Niemeyer para visitar a "homenagem" a Ciccillo.

	49ª Bienal de Veneza	Ficção – Fotografias e Vídeos	Pintura Encarnada	Liliana Porter	Eduardo Srur
MOSTRA	Obra de Maurizio Cattelan	*Aglomerato nº 9* Giacomo Costa	*Remix 5*, 2001, Luiz Aquila	*Blue with Her*, 2001, Foto polaroid	Sem título (contêineres #1), detalhe, 2001 Óleo sobre tela
ONDE E QUANDO	As obras da bienal estão distribuídas por diversos espaços da cidade de **Veneza**, entre eles Arsenale, Artiglerie, Tese e os Giardini di Castello. Informações detalhadas: www.labiennaledivenezia.net. Até 4/11.	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, **Rio de Janeiro**, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até 29/7. De 3ª a dom., das 13h às 19h30. Grátis.	Paço Imperial (Praça 15, 48, Centro, **Rio de Janeiro**, RJ, tel. 0++/21/533-4407). De 4/7 a 12/8. De 3ª a dom., das 12h às 17h30. Grátis.	Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olimpia, **São Paulo**, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 5/7 a 3/8. De 3ª a sáb., das 11h às 19h.	Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto (av. Bartolomeu de Gusmão, 15, **Santos**, SP, tel. 0++/13/221-2260). De 6/7 a 5/8. De 3ª a dom., das 14h às 19h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição internacional de arte contemporânea, da qual participam 65 países. A edição deste ano se apresenta como "Platea dell'Umanità" para sugerir a interação entre público, obra e artistas. Vik Muniz e Ernesto Neto são os representantes brasileiros nessa mostra.	Mostra da seleção de 60 obras de 32 artistas fotográficos que usam a foto como suporte para fazer intervenções nas imagens da coleção da instituição francesa Caisse des Dépôts et Consignations. Divide-se em três módulos: *Paisagens Ficcionais, Memórias Urbanas e Manipulação do Real*.	Mostra de Luiz Aquila, com oito grandes acrílicos sobre tela, todos com mais de 2 metros de comprimento, e 17 serigrafias negras sobre as quais o artista fez uma série de interferências com pinceladas de cor, predominantemente o vermelho. Uma 18ª serigrafia foi mantida negra, sem acréscimo de tinta.	Exposição de obras, sobretudo fotografias e quadros, da artista argentina Liliana Porter.	Mostra individual de Eduardo Srur. O artista exibe telas em grande formato, com predomínio da reprodução de contêineres e veículos, produzidas com base em experiências de viagens feitas por ele.
IMPORTÂNCIA	É a primeira e a mais conhecida bienal do mundo, sob o rigor crítico do curador suíço Harald Szeemann, que também assinou as duas últimas edições.	A fotografia é hoje um dos meios mais eficazes que os artistas elegeram para construir imagens e fazer comentários pictóricos. Essa exposição comprova a diversidade e o poder da fotografia com obras de artistas radicais, como as formas construídas com calda de chocolate de Vik Muniz ou as criações digitais de Craig Kalpakjian.	O artista expõe uma série de telas em grandes formatos, que têm uma mesma matriz: todas as pinturas partem de uma imagem serigráfica negra feita pelo artista. Outras serigrafias exibidas funcionam como variações, que ganham intervenções de cor mostrando, e às vezes ocultando, a imagem primária da gravura.	Trata-se de uma das mais importantes artistas contemporâneas da Argentina. Sua obra justapõe um imaginário infantil e onírico a algo de perverso, solitário.	Esse jovem artista paulista, da geração 90, tem uma obra forte e original. Na pintura, produz telas de grandes formatos, com uma linguagem realista que organiza referências à história da arte com questões autobiográficas.
PRESTE ATENÇÃO	Na escolha de obras que lidam com sentidos extravisuais. É o caso das baseadas no olfato: a de Joseph Beuys intitulada *Olivestone*, impregnada de cheiro de azeite de oliva, e a do brasileiro Ernesto Neto, que exala odores de cravo, canela e açafrão.	Em *Memórias Urbanas e Manipulação do Real*, que trata da vida de seres humanos nas cidades e onde se encontra a obra da artista iraniana radicada em Nova York Shirin Neshat, que lida com a sensibilidade das mulheres muçulmanas.	Na predominância dos vermelhos em toda a exposição e na maneira como o artista pensa sua série em termos musicais. A idéia de uma mesma matriz, com repetições e variações, alude diretamente a uma composição sonora.	Na estranheza causada por suas imagens. Sobre um pano de fundo monocromático, ela apresenta figuras que são ora objetos, ora animais, ora humanos. Uma bola de futebol pode ganhar orelhas e se transformar em Mickey Mouse, por exemplo.	Na interligação entre as séries de contêineres e veículos, frutos de associações biográficas de Srur. Essas pinturas conceituais, núcleo produtivo mais importante para o artista, são influências de Edward Hopper, Magritte e De Chirico.
CATÁLOGO	Não tem.	Com 64 págs., tem textos críticos e reprodução de obras. R$ 15.	Não tem.	Não definido até o fechamento desta edição.	Folder com texto de apresentação e reprodução de obras.
PARA DESFRUTAR	A Bienal de Veneza tem as mostras paralelas como uma de suas principais atrações. Distribuído em vários espaços da cidade, o circuito *off* bienal mantém sua excelência ao promover novas iniciativas de artistas, instituições culturais e colecionadores.	Próximo ao CCBB-RJ, o restaurante La Sagrada Familia (rua do Rosário, 98, Centro, tel. 0++/21/252-2240) oferece um excelente cardápio para almoço e uma boa seleção de vinhos de Bordeaux e da Toscana no Centro do Rio.	Essa experiência de Aquila continua na Anita Schwartz Galeria (av. das Américas, 7.777, Barra da Tijuca, Rio, tel. 0++/21/438-7527), numa mostra igualmente chamada *Pintura Encarnada*. Ele apresenta oito novas telas com técnica mista de acrílico e óleo. Do dia 2 ao 29. Grátis.	Não muito distante da Brito Cimino, a Valu Orla Galeria de Arte (al. Gabriel Monteiro da Silva, 1.403, tel. 0++/11/3083-0811) expõe obras de Christiana Bernardes. *Objetos* fica até o dia 14. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Outra exposição que privilegia a produção de jovens artistas é *Figura Impressa*, em cartaz na Galeria Adriana Penteado, em São Paulo (rua Peixoto Gomide, 1.503, Jd. Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3081-1012). De 14/7 a 14/8. De 3ª a sáb., das 14h às 18h. Grátis.

	Alex Flemming	Sonia Guggisberg	Aquisições 2000-2001	Acervo de papel	Carla Zaccagnini
MOSTRA	Obra da série *Body Builders*	Sem título, 2000	*O Filho do Sol*, 1995, Francisco de Almeida	Sem título, 1999 Marcelo Solá	*Espelho*, 2001 *frottage* sobre papel
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (rua Álvares Penteado, 112, Centro, **São Paulo**, SP, tel. 0++/21/3113-3600). De 14/7 a 2/9. De 3ª a dom., das 12h às 18h30.	Museu Metropolitano de Curitiba (av. República Argentina, 3.430, Portão, **Curitiba**, Paraná, PR, tel. 0++/41/322-1525). De 26/7 a 2/9. De 3ª a 6ª, das 13h às 20h30; sáb., dom. e feriado, das 15h às 18h30. Grátis.	Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar (rua Dragão do Mar, 81, Praia de Iracema, **Fortaleza**, CE, tel. 0++/85/488-8600). De 3ª a 6ª, das 10h às 16h30; sáb. e dom., das 14h às 20h30. R$ 4; grátis aos domingos.	Museu de Arte Contemporânea de Goiás (rua 4, 515, sobreloja, Centro, **Goiânia**, GO, tel. 0++/62/212-3108). De 5/7 a 10/8. De 3ª a 6ª, das 9h às 17h; sáb. e feriado, das 10h às 14h. Grátis.	Galeria Vicente do Rego Monteiro – Fundação Joaquim Nabuco (rua Henrique Dias, 609, Derby, **Recife**, PE, 0++/81/3421-3266). Do dia 5 ao 27. De 3ª a dom., das 14h às 19h. Grátis.
TRATA-SE DE	*Alex Flemming – Corpo Coletivo: Perspectiva Histórica – 1978-2001* reúne obras produzidas pelo artista brasileiro em diversos períodos. Flemming define a mostra como "um apanhado antológico sobre uma obra em evolução".	Mostra de quatro obras de grande formato e 13 em dimensões variadas, feitas de feltro, tiras de borracha e tubos flexíveis de aço inoxidável, de Sonia Guggisberg.	Exposição de esculturas, pinturas, xilogravuras, objetos e guaches de 13 artistas cearenses: Antônio Francisco Costa (Antunys), Eduardo Eloy, Eduardo Frota, Herbert Rolim, Maurício Coutinho, Nauer Spíndola, Sebastião de Paula, Sérgio Lima, Sérvulo Esmeraldo, Francisco de Almeida, Hélio Rola, Sérgio Pinheiro e Gilberto Cardoso.	Mostra parcial do acervo de papel do museu. São 45 obras, entre gravuras, desenhos, colagens e serigrafias de artistas como Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Isabel Pons, e dos goianos Ana Maria Pacheco, Marcelo Solá e Pitágoras.	Exposição de parte das obras mais recentes de Carla Zaccagnini, que trata de questões como os limites, os contornos e as fronteiras. São desenhos feitos com grafite sobre papel.
IMPORTÂNCIA	Flemming vive em Berlim, Alemanha, e tem uma carreira internacional de sucesso. Ele sempre trabalhou com séries temáticas e, desde o fim dos anos 80, engajou-se em pesquisar superfícies não tradicionais para arte, transformando animais empalhados, móveis e fotos em "corpos de pinturas e escrituras".	Essa artista paulistana dedica-se, desde o início da década de 90, à construção de uma obra que se estrutura na dobra de materiais flexíveis. No processo, esses materiais podem ser movimentados com gestos aleatórios, criando "corpos de vincos e dobras".	Essa exposição coletiva é marca da política de aquisições da instituição, que procura ampliar seu acervo. As obras dos artistas brasileiros, particularmente do Ceará, escolhidos pelo MAC demonstram riqueza e qualidade de suportes.	A conservação e a apresentação das coleções dos museus brasileiros são de fundamental importância. No caso dessa exposição, várias obras dos anos 70, de artistas brasileiros, são mostradas após um cuidadoso trabalho de higienização e remontagem segundo normas museológicas.	A artista, um dos expoentes da geração 90, é dona de uma obra marcada pela extração da memória das coisas: frutas, secreções do corpo, objetos cotidianos e espaços arquitetônicos.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como o artista conjuga impacto visual e comentários sociais e políticos em todo o corpo da obra. Na recente série *Body Builders*, homens musculosos têm partes do corpo "tatuadas" com mapas de guerra.	Na escolha dos materiais que se estruturam como esculturas à medida que são torcidos, dobrados, vincados. A artista manipula pedaços de feltro, tiras de borracha e tubos flexíveis de aço inoxidável.	Na obra de Sérvulo Esmeraldo. Trata-se de um dos maiores escultores brasileiros modernos. Nascido em Crato, ele começou fazendo gravuras e viveu em Paris até 1977. Suas esculturas são abstratas e tentam captar elementos da natureza, como o vento e a luz.	No elenco de artistas que formam a coleção do MAC. Há gravuras e desenhos de modernistas, de Tarsila a Cícero Dias e Babinski, e artistas contemporâneos, como o mineiro Marcos Coelho Benjamim e o goiano Marcelo Solá.	Na instalação *Sala*, em que a artista forrou com papel toda uma sala com pisos de tacos. Ela fez um *frotage*, desenhando com grafite sobre o papel. Os espaços dos móveis ficaram em branco e foram contornados de nanquim.
CATÁLOGO	Com textos de Haroldo de Campos e reprodução de obras. Preço não definido.	Não definido até o fechamento desta edição.	Não tem.	Com texto de apresentação e reprodução de 50 obras. R$ 10.	Não tem.
PARA DESFRUTAR	No edifício do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, o **BRAVOCafé** está integrado a uma sala com computadores conectados à Internet. Além de contar com um cardápio variado, o público poderá fazer pesquisas ou se comunicar na rede.	Em Curitiba, o Yabakatu Espaço de Arte (rua Itupava, 414, Alto da 15, tel. 0++/41/264-4752) apresenta três esculturas e desenhos de João Loureiro. De 3ª a 6ª, das 15h às 20h; sáb., das 10h às 13h. Até dia 28. Grátis.	Além do Centro Dragão do Mar, o Teatro José de Alencar (praça José de Alencar, s/nº, Centro, tel. 0++/85/252-2324) é também uma boa opção da programação cultural de Fortaleza. Todos os meses, a agenda do teatro oferece diversas atrações nas áreas de teatro, dança e música.	Não muito distante do museu, o restaurante Panela Mágica (rua 4, 394, tel. 0++/62/223-6604), um dos melhores de Goiânia, oferece um cardápio de saladas e grelhados. Funciona das 12h às 16h.	Na mesma galeria, do dia 5 ao 27, Thomas Baccaro expõe, em caixotes de madeira iluminados, 16 fotos em cores e 14 em preto-e-branco na mostra *Fragmentos*, que tem como tema o cotidiano de regiões de vários Estados brasileiros, sobretudo os do Nordeste.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO *PINTURA ENCARNADA*: MARCO TERRA NOVA/DIVULGAÇÃO / SONIA GUGGISBERG: ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / *AQUISIÇÕES 2000-2001*: DENISE JEFINNI/DIVULGAÇÃO / *ACERVO DE PAPEL*: ORLANDO LEMOS/DIVULGAÇÃO

A pausa do grande Pierre Boulez

No comando das mais poderosas instituições da música na França, o maestro e compositor anuncia retirada temporária e defende o formalismo como caminho para a liberdade

Por Fernando Eichenberg, de Paris. Fotos de Paula Prandini

Pilar do século 20: para o mentor da vanguarda (à dir.), música é gesto, sistema e idéia

Grande formalista da música contemporânea, Pierre Boulez se diz um anarquista. Compositor e maestro francês, 76 anos, referência mundial da vanguarda, ele compara a equação da existência ao mito de Sísifo. Como artista, pratica uma permanente renovação e subversão das fórmulas. Neste verão europeu, Boulez decretou ano sabático. O anúncio coincide com sua turnê à frente da Orquestra de Paris com obras de Béla Bartók, compositor de seu seletivo panteão. É Bartók que ele interpreta com a Filarmônica de Viena no Festival de Salzburgo neste mês (dias 26 e 29), em programa que inclui ainda Bruckner, de quem gravou recentemente a integral sinfônica. Teórico polêmico e criador questionado, Boulez alcançou unanimidade no quesito regência, tendo liderado grandes orquestras do mundo (Nova York, Cleveland, Londres, Bayreuth). Suas leituras sinfônicas, sobretudo da transição romântico-moderna, são incensadas; outras, fazem história — caso de sua lentíssima versão para a *Quinta Sinfonia*, de Beethoven.

Mentor, agitador cultural, autor de uma obra de referência mundial, seu nome tornou-se um dos pilares da música do século 20. Modelado em Debussy, engajado na defesa dos expressionistas vienenses, notabilizado por títulos como *Marteau sans Maître* (obra vocal-instrumental dos anos 50 sobre poema de Char) ou *Répons* (de sucessivas versões eletroacústicas nos anos 80), o compositor Pierre Boulez, hoje dito "pós-serial", repudia rótulos como vanguarda ou moderno. "São conceitos que nunca tiveram sentido." Sua experimentação com freqüência se apoiou na literatura ou nas artes visuais — dos poemas de René Char, Mallarmé, Henri Michaux, e.e.cummings e Paul Celan ao imaginário pictórico de Paul Klee, Mondrian, Kandinsky e Rothko.

Enigmático, "anti-classicista e anti-arcaizante", defensor dos movimentos perpétuos e não-fixos, Boulez é um homem que pensa a música e o fazer musical. Seus complexos teóricos foram disseminados em períodos intensos em que atuou como educador em Darmstadt (Alemanha), Basiléia (Suíça) e Harvard (Estados Unidos). Convidado por Michel Foucault, a quem se ligou também por laços de amizade, ocupou a cadeira de Pesquisa Musical no Collège de France por uma década, de 1978 a 1988. Suas palestras — nas quais prevalece a reflexão em lugar de métodos — foram editadas no livro *Jalons (Pour une Décennie)*, com prefácio póstumo do filósofo Foucault, que pretendia, segundo o compositor, "fazer a criação artística penetrar no espaço dominado pelas ciências". À luz da história da música, suas análises não seguem regras canônicas: perseguem princípios de relações múltiplas. Conforme Foucault, Boulez, em seu ofício de músico, demonstrou "nem simples *savoir-faire* nem pura teoria".

Contemporâneo de Luciano Berio e de Karlheinz Stockhausen, nos anos 50 Pierre Boulez participou da revolução eletroacústica. Em 1954, criou o Domaine Musical para promover concertos de uma música então quase sem platéia. Duas décadas depois, inaugurou um poderoso laboratório de tecnologia sonora, o IRCAM (Instituto de Pesquisa e de Coordenação Acústica/Música), no Centro Georges Pompidou, em Paris. Em seguida, estreou o Ensemble InterContemporain, grupo difusor do repertório do século 20 hoje de maior sucesso no mundo. A Cité de la Musique, assentada no parque de La Villette, na capital francesa, também está associada à sua assinatura. Boulez quer mais: uma sala de concertos e uma biblioteca e centro de documentação.

Avesso ao que chama "produção em série", gosta de estabelecer parceria com "pessoas que exprimem grande originalidade", como o encenador Patrice Chéreau e a coreógrafa Pina Bausch. Crítico severo do jazz "repetitivo", dos "clichês" do techno, do "muro das lamentações" do rap e da "estrutura previsível" do rock, trocou partituras com Frank Zappa, para ele "uma exceção" no meio pop.

No ano passado, associou-se ao artista de circo Bartabas no espetáculo eqüestre *Tryptik*, com música sua (*Le Dialogue de l'Ombre Double*) e de Stravinsky (*Sagração da Primavera* e *Sinfonia dos Salmos*). Não conseguiu compor uma ópera sobre texto do amigo Jean Genet, mas promete uma produção no gênero baseada em esboço deixado por Heiner Müller. "Não me vejo em pantufas, junto à lareira", diz.

Boulez recebeu **BRAVO!** depois de um ensaio orquestral na Cité de la Musique. Defendeu o formalismo como trampolim para a liberdade, ressaltou a importância da experiência imediata da música, evocou a individualidade e a inventividade, criticou a música de entretenimento e despediu-se com otimismo: "Mesmo se cremos que o futuro é sombrio, haverá sempre alguém para iluminá-lo".

Um tênue equilíbrio entre disciplina e liberdade: para o maestro, "dialética entre os dois pólos é capital"

A seguir, principais trechos dessa entrevista exclusiva.

BRAVO!: Dizem que em Pierre Boulez coexistem o revolucionário e o mestre na grande tradição. O sr. concorda?

Boulez: Não sou eu que devo dizer se estou na tradição ou não. Toda minha atividade foi centrada na composição e trabalhei em prol da música do século 20. Quando as instituições eram insuficientes, criava outras.

Quais foram suas descobertas como compositor?

Disciplina e espontaneidade. Quando se trabalha muito sobre a linguagem e o vocabulário, perde-se a espontaneidade, nos tornamos rígidos demais. Mas na grande invenção musical, há sempre esse vaivém entre obrigatoriedade e liberdade. A dialética entre esses dois pólos é capital.

O sr. ainda é influenciado pela poesia, pintura e literatura?

Sim, acho interessante sair de seu meio. Ver soluções encontradas em outros domínios pode me levar a soluções próprias. Quando eu era jovem, tinha mais tempo para o lazer. Hoje, menos, e lamento não poder ir a um teatro. Gostaria de ver as peças de Edward Bond que estão em cartaz em Paris. Ele é o maior nome do teatro desde Genet e Beckett. Sempre que posso, saio da gaiola. Fazer *O Castelo do Barba-Azul*, de Bartók, com Pina Bausch, por exemplo, me permitiu conhecê-la, ver como ela aborda um texto musical, uma aventura teatral, uma história.

Como é compor "pensando nos cursos de Paul Klee, em Bauhaus"?

Klee era o tipo de pessoa que refletia sobre tudo que via ao seu redor. Ao mesmo tempo, ele recuperou certa ingenuidade do olhar por meio do estudo e do aprofundamento nas realidades. Isso o levou a um universo inventado, de fantasia e fantasmagorias.

Suas referências musicais seguem sendo Stravinsky, Bartók, Debussy?

E Ravel, Webern, Schoenberg, Berg, Varèse. São meus principais pontos de apoio, sim. Não que considere outros músicos — Prokofiev, Hindemith — incapazes ou desonestos. Apenas não têm a mesma importância. Há uma certa hierarquia na música. Wagner é uma entidade enorme. Mendelssohn não tem a mesma dimensão, mesmo que seja extremamente hábil e, em dado período, inventivo e juvenil. Puccini tampouco tem a mesma envergadura. Quando digo isso, as pessoas acham que menosprezo os outros. Estabeleci um tipo de escala de valores, que é a minha. Dá-se o mesmo na literatura, na pintura. Entre Picasso e Juan Gris há uma diferença de inventividade. A palavra "gênio", se deve ser aplicada, é nessas condições.

Como regente, o sr. se diz bem melhor hoje. O que mudou?

Não fui um prodígio. Comecei a dirigir orquestras bem tarde — e por força das circunstâncias, já que poucos regentes dirigiam obras da minha geração ou da precedente. Aprendi sozinho, atuando. Tinha já o temperamento e o dom para a coisa, mas foi preciso lapidá-los. Um maestro tem a ver com som, estilo e interpretação, com a direção de cerca de cem pessoas. Com o tempo, ganha-se inteligibilidade

dos gestos. E psicologia para confrontar personalidades diferentes. É preciso colaborar com os solistas, e não simplesmente impor idéias.

O sr. diz que dirigir uma orquestra é uma morfologia mental.

O que aprecio ao dirigir uma orquestra não é dar diretivas, mas estabelecer um diálogo permanente, com direção. Aquelas pessoas esperam algo do maestro, sobretudo se não conhecem bem o repertório. É preciso direcionar, transmitir intenções. Daí vem a realização conjunta. Dizem que sou extremamente preciso. Não sou nenhum maníaco da precisão. Mas quando as coisas são precisas, a sonoridade muda completamente. As qualidades são amplificadas pela precisão.

Para os franceses, o sr. é autoritário e intransigente e, na América, dizem que o sr. é *cool*.

O essencial da minha carreira não foi na França, mas no exterior. Na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos, adquiri maior exigência profissional. Isso colide com certos hábitos preguiçosos franceses, um certo *laisser-aller*, uma apatia. Fala-se muito na "*voglia* francesa": a meu ver, "francesa" demais e "*voglia*" de menos.

O sr. nota mudanças no público em relação à música contemporânea?

Certamente. O Ensemble InterContemporain tem seu público. Fazemos concertos regulares. Se executamos Stockhausen, Berlioz, Ligeti, as pessoas vêm porque sabem de quem se trata. Se promovemos jovens compositores, usamos de uma forma diferente. Escolhemos uma sala pequena, e desenvolvemos progressivamente. Essa estratégia é necessária, é preciso saber compor o programa e criar as circunstâncias.

Segundo suas próprias palavras, mesmo uma orquestra subvencionada, como a da BBC, não quer se apresentar para salas vazias. O sr. faz concessões?

Não se trata exatamente de concessões, o que pode sugerir falta de objetivos. Há uma estratégia — de proporção, do lugar onde será realizado o concerto, da organização, do marketing, da venda. Isso é indispensável. Quando estive em Londres, com a BBC, não fazia muitos concertos contemporâneos no grande hall — senão teria 300 pessoas perdidas numa sala de 2.300 lugares. Fazia num local menor, fora. As pessoas vinham porque era excepcional. Estava sempre lotado, foi possível fazer grandes aventuras. Local, momento e ambiente certos têm enorme importância.

Qual é sua crítica ao movimento musical de recuperação histórica?

Dá-se o mesmo na pintura. Veja os avanços observados no início do século 20, especialmente de 1910-1930, quando houve um formidável impulso rumo à aventura. Depois, vimos uma certa fadiga, uma saturação, e surgiu esse efeito de retrospectiva dos estilos. Na arquitetura, isso resultou em Bofill, no Neoclassicismo. A solução não é essa, mas alargar o campo de ação preservando o espírito aventureiro. Tentar se refugiar em referências do passado, tentar aprisioná-las, é uma solução a curto termo. Pode parecer novo, mas é bricolagem. Não é realmente uma solução inventiva.

O IRCAM e o InterContemporain atingiram os objetivos originais?

Penso que sim. Ambos funcionam bem. No início, fomos muito atacados, mas isso é normal quando se cria uma instituição. No começo, criticaram os recursos públicos gastos no projeto, ainda mais pelo fato de eu ter ficado ausente da França por quase 20 anos, de 1958 a 1977. Diziam: "Por que lhe dar tudo quando ele volta?". Primeiro, não me deram tudo. Segundo, as subvenções vieram porque sabiam que eu tinha uma história no exterior, que havia comandado certos organismos e aprendido a administrá-los. Não me fizeram um presente pessoal. Argumentei que essas instituições eram necessárias num certo contexto e encontrei pessoas, como Pompidou e Jack Lang, que me entenderam e ajudaram. O momento econômico era propício: cheguei na hora certa.

No início, dois grupos se opunham dentro do IRCAM: uns defendiam a transformação dos sons em tempo real e outros em tempo diferido. Qual é o debate, hoje, no IRCAM?

Não era nada hostil, mas havia esses dois campos. Tentei explicar que, com a evolução da técnica, o tempo real se dirigia para o tempo diferido. Com computadores cada vez mais rápidos, tudo levava a crer que a velocidade melhoraria a relação. O que no início era complexo e difícil de calcular, agora, com a potência dos computadores, é muito fácil. A partir daí, não havia mais razões para oposição entre os dois grupos. Ao contrário, deveriam misturar as coisas. É nesse sentido que as pesquisas caminham. Compus obras como *Répons*, em 1981, para mostrar que se poderia preservar ao mesmo tempo a complexidade e o imediatismo do concerto. Como fiz também carreira de intérprete, sei que um compositor não se satisfaz só com coisas mecânicas, gravadas, imutáveis. Quanto mais a tecnologia avança, mais ela permite essa intervenção direta da flexibilidade, da iniciativa, e isso é capital na vida da música.

O sr. se diz de ordem anarquista, e que vê a vida exigindo um esforço de Sísifo.

Acima de tudo não sou nada social. Considero-me comprometido com as instituições, que observo à distância. Permaneço sempre um pouco à margem. Viver no exterior me fez muito bem. Até os 33 anos, fiquei na França, conhecendo o estrangeiro por meio de viagens curtas. Outra coisa é viver fora, como fiz na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos. Foi quando pude ver meu próprio país e minha própria posição com certa distância, o que ajuda a relativizar as coisas.

O sr. está satisfeito com a música contemporânea que se pratica hoje?

Aqui sou incisivo: é um combate permanente. Há sempre na sociedade um tipo de inércia em relação ao novo. Uma pequena parte da sociedade é curiosa, grande parte flutua e há pessoas estritamente reacionárias.

Desde junho, o sr. decidiu se impor um ano sabático para compor. Quais são seus projetos?

Tenho muitas coisas para terminar. Vou começar por finalizar *Notations* e compor duas peças intituladas *Derive I* e *Derive II*. Tenho, pelo menos, três ou quatro peças para escrever. A partir do outro ano, passarei a fazer semestres sabáticos. Por seis meses, nada de pódio ou de viagens. ▮

Boulez dirige o Ensemble InterContemporain: arte em "combate permanente"

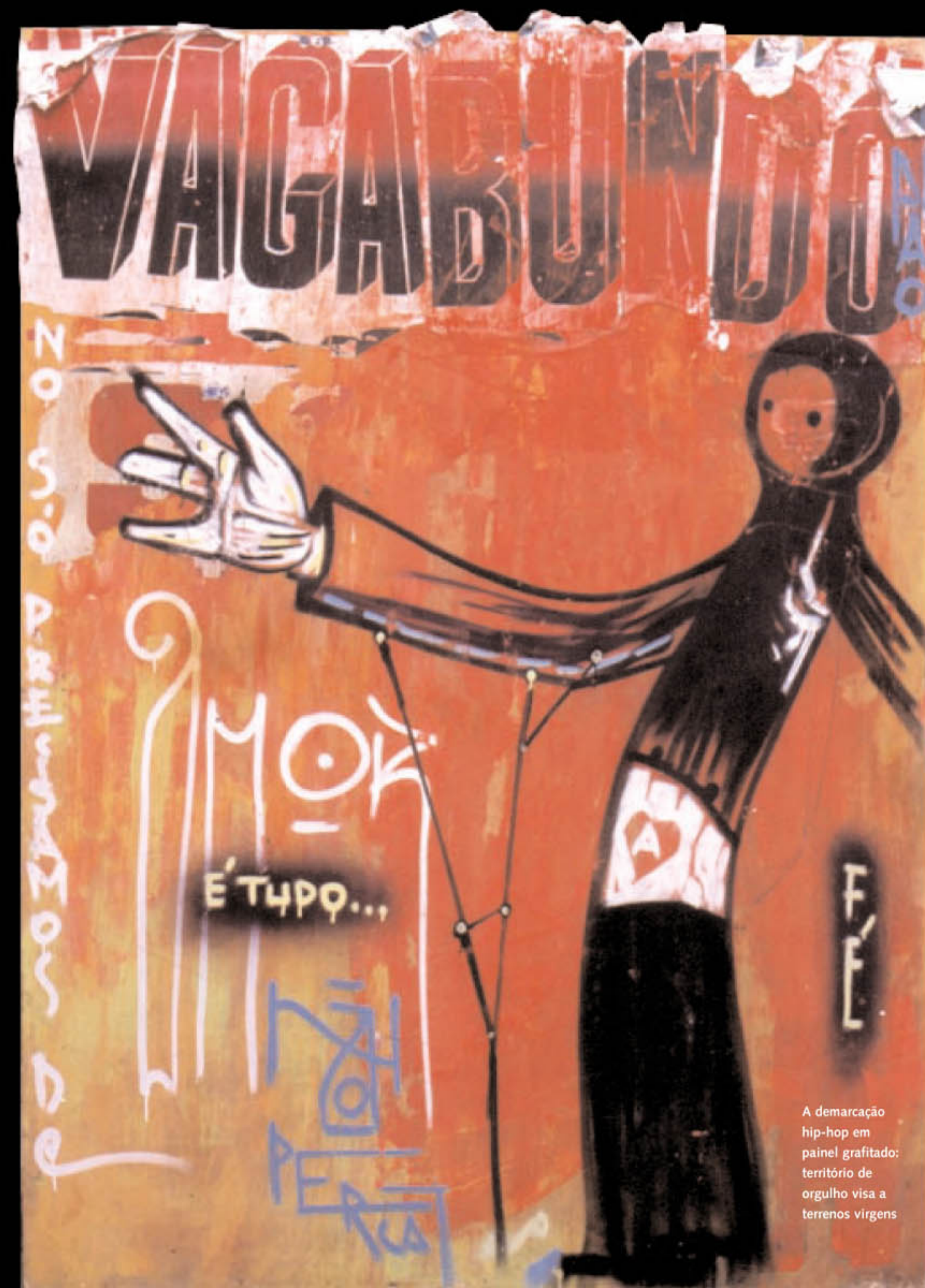
Nos seus quase 20 anos de história, o rap nacional nunca demonstrou tamanha vitalidade como agora. São milhares de grupos espalhados pelo país, inúmeros sites na internet, revistas especializadas, espaço cada vez maior na mídia eletrônica, shows para públicos gigantescos e — o mais significativo — um latifúndio recém-garantido pela indústria cultural. No cenário que se instala, com postura bem mais simpática a um rap cansado das reticências culturais dos bem-pensantes, quatro lançamentos merecem ser festejados: Camorra, Criminal D, X e Rappin Hood, todos filhos legítimos da periferia, recebidos com honrarias

A EMBALAGEM DE LUXO DO RAP NACIONAL

Investimento de gravadoras molda o repente urbano brasileiro, que se sofistica sem perder o tom contestatório

Por Marco Frenette

pelo selo Matraca, subdivisão da Trama. Não que a gravadora tenha aberto concorrência. Mas somou-se à bandeira de alternativas como Cosa Nostra, Rhythm and Blues, Kaskata's Records e RDS. A interação de empresários e produtores bem-nascidos com rappers de raiz, pautados pela verborragia consciente, é a parte mais contundente de um fenômeno atual, que leva o gênero a infiltrar certo discurso em terrenos que, em geral, não freqüenta. João Marcello Bôscoli, presidente da gravadora e diretor artístico do selo Matraca, vê com naturalidade tanto a práxis quanto a roupa de gala com que vestiu seus contratados. "Damos a estrutura que tira o rapper de uma situação de exclusão, para colocá-lo em condições de trabalho minimamente dignas", diz.

Espécie de "repente urbano", marcado por denúncias sociais e por crítica ao preconceito racial que viceja com aval das classes média e alta, esse gênero se tornou patrimônio cultural de uma periferia que nunca teve muito do que se orgulhar e que acabou por fazer do rap um bem valioso de identidade. "Era a auto-estima que nos faltava", diz

A demarcação hip-hop em painel grafitado: território de orgulho visa a terrenos virgens

A estrela promissora Rappin Hood (acima), a dupla veterana Thayde & DJ Hum e os consagrados Racionais MC's (abaixo): trajetória da periferia ao núcleo da capital paulista, em rota similar que sai da situação de exclusão rumo à indústria cultural

DJ Hum (parceiro de Thayde), para quem as "posses" (como são denominadas as organizações culturais do movimento hip-hop) têm papel fundamental na educação pró-cidadania. Hip-hop é rap, break dance, graffiti, atitude. "Mesmo se o envolvimento é momentâneo, as discussões dentro do hip-hop acompanham um jovem vida afora." Para esses artistas, habituados à marginalidade do mercado, a suposta luta de classes passa a se dar via embate de idéias, e não pela personificação das injustiças sociais em indivíduos de boa vontade de outro meio social. De seu lado, os produtores bancam e defendem projetos de acabamento impecável, sem nenhuma moeda de troca ideológica que viesse a exigir concessões do rapper ou ameaçar o vigor original do gênero.

O exato oposto das pressões das *majors*, que costumam impor alterações de letras ou apresentações constrangedoras em picadeiros de tevê.

Note-se que, no circuito paralelo do rap, produções precárias costumam ser a regra em meio ao apartheid social. Nos EUA, onde o hip-hop ganhou força na indústria, rappers que antes se pautavam pela crítica social, uma vez milionários, se voltaram para a elegia do consumo, quando não do crime e da droga. Na França, o fenômeno foi outro: ali nasceu o hip-hop existencialista, cujas referências vão de Proust a Sartre, caso do franco-senegalês MC Solaar. No Brasil, o gênero se estruturou por sua própria conta e risco (selos independentes, divulgação em fanzines e rádios comunitárias, distribuição em lojas especializadas) em torno de um tema cruel: a violência. Os Racionais MC's foram os primeiros a pôr a crítica de joelhos e a arrematar fãs em todas as classes sociais – os desfavorecidos vendo neles legítimos porta-vozes, e os privilegiados atendendo às suas mórbidas curiosidades.

O sucesso dos Racionais, entretanto, não reverteu o quadro de resistência cultural do movimento. Os trabalhos médios mantiveram produções caseiras, como se o rap, ansioso, pudesse prescindir da qualidade. Alguns expoentes lamentam o baixo profissionalismo, justificado como engajamento. "Ao se pautar por forte reivindicação social, o hip-hop descamba para um radicalismo defensivo em relação a outra origem social", diz DJ Hum. O gênero também acordou para o fato de que falar apenas dos descaminhos pode ser um beco sem saída. A redundância monotemática ameniza o efeito do protesto, que se faz pouco atrativo mesmo para membros do movimento. "O rap", diz Rappin Hood, "tem de falar coisas da realidade dos rappers, mas precisa ir além disso".

Vocalista do grupo Posse Mente Zulu e grande surpresa do rap nacional, Rappin Hood também vestiu black-tie no seu primeiro solo (*veja quadro*), sem perder a personalidade. Segundo diz, *Sujeito Homem* podia ou não ser mal compreendido pela inovação sonora. "Mas a evolução não tem a ver com a morte do rap, e sim com sua renovação e enriquecimento", diz o músico, defensor do controle de qualidade. "As gravadoras deviam isso aos rappers, e os rappers deviam isso ao seu público." Também a favor de certo cruzamento social, o rapper X lança *Um Homem Só* na melhor tradição sonora do *gangsta* rap. "Trabalhar fora do circuito físico e cultural da periferia não significa traição de nossas convicções. Se a dor ajuda a compor um bom rap, o respeito ao trabalho favorece a profissionalização." O caminho funciona nesse seu primeiro solo longe do Câmbio Negro, seu grupo em Brasília desde 1993. Com vocal poderoso e letras densas, som pesado, mas limpo, e instrumentação competente, X (pronuncia-se, em inglês, "éks") faz referências sonoras que vão de Led Zeppelin a Public Enemy.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Outro que dialoga com a indústria cultural sem perder a voz é Criminal D. Nascido em família de estivadores, ele próprio um ex-trabalhador do cais de Santos, estreou em grande estilo. *O Conteúdo do Sistema* traz faixas nervosas e boa manipulação de *scratches* e *samples*, que lembram o rap sólido de *The Shadiest One*, dos norte-americanos Westside Connection. A cena santista se surpreendeu. "Eu próprio não estava acostumado com essa produção toda. O CD está chique, com brilho," diz o autor. Já o quarteto Camorra – Anderson, Ney, Cleveson, DJ Keffing – põe no disco *Virus* letras com vocabulário requintado e recursos que vão da eletrônica hipnótica a texturas de funk e jazz. Clicados por um fotógrafo da revista *Vibe*, o grupo chega a sorrir, fato que merece registro em um ambiente em que rapper que é rapper faz cara feia.

De tal mandamento, aliás, nasceu a lenda do mal-estar entre os radicais do rap e o sorridente Gabriel O Pensador, que, sete anos de estrada depois, começa a ganhar respeito da "comunidade". Seu novo disco – *Seja Você Mesmo, mas não Seja sempre o Mesmo* (Sony) – vem em paralelo com sua incursão literária de estréia, o livro *Diário Noturno* (editora Objetiva). Sua visão de mundo pautada pelo gênero pode soar distante daquela dos registros de *Diário de um Detento*, de Jocenir, vítima de um erro da Justiça e co-autor, com Mano Brown, da letra homônima no disco de maior sucesso dos Racionais, *Sobrevivendo no Inferno*. Mas seria menos legítima? Dinheiro deixou de ser o cerne do rap. Os Racionais, com disco novo anunciado para agosto, conheceram a ascensão econômica sem perder contato com as origens, onde mantêm território demarcado. "Ter ficado junto com a 'comunidade' foi o rap mais bonito que eu fiz", diz Brown. Ao que parece, o acordo informal de cavalheiros que se estabelece na nova geografia social acaba de vez com a bobagem de que embalagem de luxo macula ideologia ou atitudes. O problema pode estar na essência e não na aparência. ■

Discos de estréia dos rappers X, Criminal D & Gangue de Rua e Camorra (acima, da esq. para a dir.) fogem da redundância monotemática sem estabelecer moeda de troca. Para Rappin Hood (abaixo), em seu primeiro disco-solo, "a indústria devia isso ao rap"

A Rapina do Príncipe-Herói

Com voz modulada no blues e no spiritual, Rappin Hood sabe se apropriar de fartos recursos sonoros

Tudo é novidade na estréia-solo de Rappin Hood, que submete o hibridismo musical à seca lógica do rap. *Sujeito Homem* (Matraca/Trama) é um elogio seu ao pluralismo, no qual o contrabando de sons e ritmos via samplers alcança um raro equilíbrio. A voz dele é inconfundível: sua cantoria vem de alguma zona morta entre o lamento do blues e a positividade exaltada do spiritual. Com letras próprias, este Rappin Hood de Heliópolis (São Paulo) sabe como se apropriar de sonoridades alheias e gêneros melódicos. Em *Sou Negrão*, o samba de Leci Brandão é rapeado e rapinado num clima de confraternização; *Raízes* é o rap-reggae em bem resolvida fusão; *Gol* é um exercício de tribalismo urbano, animação coletiva e virada de jogo; *Suburbano* ameniza o som impiedoso do despertador com o violão suave de Beto Vilares. Se o CD tem um defeito, esse é o excesso de criatividade. Mas é essa evidência que faz jus ao apelido do músico, já chamado de "Paulinho da Viola do rap". A continuar nessa esteira desprovida de preconceitos, num próximo disco o músico poderá chegar a uma obra-prima que seja referência definitiva, apta a ladear os Racionais, que, por enquanto, descansam sozinhos no Olimpo do rap nacional. – MF

Livre de dúvidas

Padilha se firma como compositor, letrista e arranjador

Mais maduro em segundo disco-solo, o cantor e compositor Paulo Padilha reafirma e aprimora sua vocação maior: o suingue. Conhecido como o excelente baixista da banda Aquilo Del Nisso, ele assina todas as músicas e arranjos de *Certeza* (com uma pausa em Tim Maia) e vem cercado de instrumentistas de seu quilate. No violão, as cordas de aço e de nylon têm o acento tomado do mestre Benjor. A boa pegada ressurge em outras investidas sonoras: na embolada *Cachorro*; no forró *Rasgue o Papel*, com participação de Oswaldinho do Acordeón; e no clássico *Não Vou Ficar*, de Tim Maia, num arranjo que foge das inflexões comuns do soul nacional, apesar do usual recurso de vocais femininos e metais. *A Fome* tem a viola caipira de Ivan Vilela numa moda com a sonoridade do interior paulista. Os percussionistas Ari Colares e Guilherme Kastrup, mais João Parahyba e Nereu Gargalo, do Trio Mocotó (no bom samba-rock *Juçara*), garantem a base rítmica e momentos de peso. *Performer* de primeira, nas letras Padilha demonstra influência de um dos mestres do canto falado, Luiz Tatit. A faixa-título se ressente da falta de certa dureza para o pop concreto se realizar além da letra. Mas talvez nem seja essa a intenção do autor, que trata de temas difíceis com leveza crítica. *Certeza* vem das dúvidas existenciais do cotidiano do artista, que se diz, em texto de apresentação, um "artesão solitário". É material para espíritos livres e plenos de convicções. – PATRÍCIA PALUMBO • ***Certeza*, Paulo Padilha (Dabliú)**

Paulo Padilha: suingue de alto quilate

Um portal para o Paraíso

Mais do que um disco a dois, é um convite ao Paraíso. Shirley Horn, 66, cantora e pianista de jazz, inicia cada faixa com seu clássico piano-trio, logo acolhido e embalado com delicadeza pelo corpo orquestral de Johnny Mandel. Com arranjos deslizantes em timbres vaporosos – cordas, sopros, o violão de Dori Caymmi –, ele emoldura a voz grave e terna da cantora, que tomou de Miles Davis segredos de emissão, silêncio e usos do tempo. Sem desviar uma nota sequer, ela personaliza, carrega de intenções e vai ao núcleo de cada uma dessas 11 canções americanas, já clássicas. – REGINA PORTO • ***You're My Thrill*, Shirley Horn (Verve/Universal)**

O poder da polifonia

A viola da gamba surgiu no fim da Idade Média e sobreviveu até o século 18, quando foi preterida pela família do violino, viola e violoncelo. Possui trastos e seis cordas e soa mais doce que o *cello*. Sua semelhança timbrica com a voz humana permanece imbatível, a julgar por este raro exercício de estilo aplicado a 27 corais de Bach. O som massivo do órgão dá lugar à diafaneidade das violas soprano, tenor e baixo. A religiosidade submerge frente à polifonia espiritual das vozes, num choque revelador. – JOÃO MARCOS COELHO • ***Bach: Preludi ai Corali*, Quartetto Italiano di Viole da Gamba (Winter & Winter)**

Novas ramificações

Criado há seis anos, o trio Bonsai – Mané Silveira (saxofones e flautas), Paulo Braga (piano) e Guello (percussão) – chega ao segundo álbum. Com diversidade sonora mais ampla para os improvisos, cruza a marcha, a valsa e o baião. Dos dez temas inéditos dos instrumentistas, destaque nas líricas *21*, de Paulo Braga, e *Sonhos*, de Mané Silveira, que tem Ná Ozzetti nos vocais, Toninho Carrasqueira nas flautas e Adriana Holtz e Dimos Goudaroulis nos violoncelos. Belas releituras de *Pro Zeca*, de Victor Assis Brasil, e *Jongo*, de Paulo Bellinatti. – ADRIANA BRAGA • ***Desdobraduras*, Bonsai (Núcleo Contemporâneo)**

Do engenho à usina

O mote desse CD vem de uma pequena peça da estrutura do carro-de-boi: o mancá, imagem que o cantador e ex-líder da banda Cascabulho, Silvério Pessoa, usa como apoio para reler 14 temas de Jacinto Silva. O disco, em justa homenagem ao inventor do coco sincopado, "o outro Jackson do Pandeiro", fala da Mata Norte pernambucana, engenho e usinas de cana, sanfoneiros e bailes rurais. Do forró de terreiro ao *overdrive*, e com intervenções póstumas do mestre, o CD tem aval da elite pernambucana: Lirinha, Lula Queiroga, Digital Groove e outros. – JULIO DE PAULA • ***Bate o Mancá*, Silvério Pessoa (Natasha Records)**

FOTO GAL OPPIDO

FOTO DIVULGAÇÃO

Figuras de linguagem

Via Cid Campos, filho de Augusto de Campos, a poesia sonora sai do reduto concreto. Sua música pop sublinha cada fonema, com nítidos conceitos de Cage, Schoenberg, Berio e Reich. Ele e poetas – Augusto tal menestrel – garantem no CD a correta inflexão. Há *ready-made* em Walter Silveira, Pop Art em Lenora de Barros, entropia em Arnaldo Antunes, semiótica em Décio Pignatari e um belo haicai em Haroldo de Campos. A genealogia do humor vem do avô Eurico, num samba caricato sobre a arte concreta. Hits certos no suingue techno de *Vamp Neguinha* e no lirismo de *Êxtases*, com Calcanhotto. – RP • ***No Lago do Olho*, Cid Campos (Dabliú)**

Câmara oculta

Celebrado por sua música sinfônica e de balé, com direito a canhões patrióticos, Tchaikovsky (1840-1893) é menosprezado na produção de câmara. A integral com seus três quartetos e o *Adagio-Allegro* recebem uma leitura empenhada e qualificada do Quarteto Borodin nesse álbum remasterizado. O impacto dos quartetos obscurece aquela que deveria ser a estrela do álbum: o sexteto *Souvenir de Florence*, com acréscimo de Mstislav Rostropovich no segundo *cello* e Genrikh Talalyan na segunda viola. – JMC • ***Tchaikovsky: Complete String Quartets and Souvenir de Florence*, Quarteto Borodin (Chandos)**

Jazz uno e não-identificado

Depois de todas as formas e fusões do jazz, o pianista Jo Kaïat – nacionalidade não-identificada – inventou o jazz *creole* dos cinco continentes, agregando músicos e instrumentos étnicos, como o *djembe*. Seu ponto de partida é básico: a improvisação presente em distintas manifestações musicais. Inspirado em Shiva, deus do movimento perpétuo, ele consegue unidade em meio a vários núcleos formais – o tema de jazz americano, as ragas infinitas da música indiana, as escalas melódicas da África Ocidental e os ritmos de transe da cultura *gnawa* marroquina. – RP • ***Departures*, Jo Kaïat (Erato/Warner)**

O lado B do clandestino

O franco-hispânico Manu Chao chega ao segundo disco, bisando a colagem de ruídos urbanos e sonoridade tropical que o consagrou em *Clandestino*, solo de estréia do ex-Mano Negra. O disco se abre e evolui em clima de *Merry Blues*: arranjos quentes com tempero latino e voz em destaque sobre base de violão. Intervenções radiofônicas e sons sampleados do cotidiano servem de adereço para textos diretos e melodias que colam no ouvido. O efeito é uma espécie de lado B do CD anterior: algo entre a vagabundagem praiana e a provocação de asfalto. – RAMIRO ZWETSCH • ***Próxima Estación: Esperanza*, Manu Chao (Virgin)**

Cumplicidade obstinada

Pianista grava pela primeira vez obras que marcaram fases de Santoro

A carioca Gilda Oswaldo Cruz lança um CD monográfico dedicado à música para piano de Claudio Santoro (1919-1989), compositor amazonense com quem manteve contato desde a infância no Rio. Há 15 anos entre Barcelona e Lisboa, a pianista retomou carreira em 1990. Nesse seu primeiro disco, promove um projeto de recuperação de "uma obra admirável de um gênio admirável", ainda hoje prejudicada por armadilhas editoriais. A antologia cobre da *Pequena Toccata* (1942) à *Balada* (1976), e quase todo o repertório estréia em gravação. Há exemplos dos três períodos em que se distribui a criação de Santoro: o serialismo dos anos 40, a surpreendente conversão ao nacionalismo nos anos 50 e o retorno ao atonalismo em meados da década de 1960. Mesmo na vanguarda mais radical, sua música não perde a brasilidade, embora evite o uso de elementos "nacionais" óbvios. Gilda não se permite liberdades com o texto, deixando transparecer a compreensão madura e penetrante da obra. A execução alia rigor a grande expressividade – os gestos amplos são impulsionados por durações e ritmos recortados com precisão; as claras estruturas são reveladas com desembaraço técnico. A importância de Santoro para a constituição da música brasileira moderna ainda está por ser dimensionada. Com a artista, sua obra ganha a cúmplice ideal de mesma "obstinação". Um CD importante. E um belíssimo feito. – DANTE PIGNATARI • ***O Piano de Claudio Santoro*, Gilda Oswaldo Cruz (Biscoito Fino/Kuarup)**

Gilda Oswaldo Cruz : rigor em CD monográfico

Improviso para a estação do inverno

A 31ª edição do Festival de Campos do Jordão confirma a falta de um projeto para um dos maiores patrimônios musicais do país. Por João Marcos Coelho

Planejamento, verbas e orientação artística: estes são os atributos indispensáveis para se tocar, se não uma política cultural coerente, ao menos determinados projetos culturais. Claro, só dinheiro em abundância também não resolve, se não houver talento e dedicação. Mas nenhum desses atributos — esbanjados no processo que em poucos anos fez da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) um conjunto de primeira linha — parece se fazer presente na promoção do Festival de Inverno de Campos do Jordão, cuja 31ª edição começa no dia 7 e se estende até o dia 27.

Acima, sala do Auditório Cláudio Santoro, construído em Campos do Jordão para abrigar o festival de inverno: sem rumo

O patrimônio que vem sendo lentamente dilapidado — com a sucessão de edições fracas, cada vez menos atraentes e prestigiadas pelo público que freqüenta, e sustenta, o circuito da música — é grande. Noventa por cento dos músicos de orquestra em atividade no Brasil — o percentual é calculado por profissionais e professores de larga experiência — passaram por Campos do Jordão. Impossível estimar quantos devem sua definição profissional aos encontros de inverno. Conviver com altos e baixos fez parte da vida intensa desse festival, que já foi o maior e mais significativo da América Latina, mas não se entende o sucateamento silencioso da única iniciativa na área que conseguiu sobreviver a vários governos.

No processo de soerguimento da Osesp, tudo que o maestro Eleazar de Carvalho — o criador também do festival, inspirado no modelo americano de Tanglewood — sempre quis, seu sucessor John Neschling tem obtido. Uma sala espetacular, bons salários para os músicos (ainda que sem direitos trabalhistas), excelentes artistas internacionais convidados e uma programação equilibrada. Irretocável, por todos os ângulos. Com um orçamento anual de R$ 12 milhões, verbas há até para um contrato de gravação com a BIS, selo sueco famoso pela qualidade técnica. Mas quando se fala em Campos do Jordão levanta-se imediatamente um muro de lamentações por falta de patrocínio. Falou festival de inverno, falou improviso. Corre-se atrás dos artistas e professores na última hora. Anualmente, em meados de junho ainda não se tem programação fechada — e o que se tem é de tal calibre que se opta por não fazer sua divulgação, nem mesmo parcial.

Neste ano, das atrações internacionais de que foi possível tomar conhecimento a menos de um mês do início do festival, algumas foram sugeridas por músicos da Osesp, caso do Chestnut Brass Quintet; o balé russo Kirov, em extensa turnê por todo o Brasil, deve dançar também em Campos do Jordão; e a Osesp abre e fecha o festival com dois pianistas, o brasileiro Nelson Freire e o francês Pascal Rogé. Espetáculos infantis em carreira por São Paulo vão compor um "festival infantil" nas manhãs de domingo (*Os Saltimbancos* e o inevitável *Carnaval dos Animais* com a Orquestra Jovem Estadual).

O modelo tanglewoodiano importado por Eleazar de Carvalho também se esvazia. Neste ano, em Campos, os bolsistas de orquestra são apenas 58; Tatuí recebe outros 70, de banda sinfônica. A mais recente sacada de marketing consiste em oferecer 420 bolsas — um número fantástico —, só que para *masterclasses* (cursos rápidos de um ou dois dias). Só vai gerar um tráfego extraordinário na estrada para Campos do Jordão, um vaivém inútil para estudantes conviverem poucas horas com nomes como Naná Vasconcelos, Jaques Morelenbaum, Claudio Cruz e Grupo Uakti. Ou seja, todos disponíveis no Brasil mesmo, a qualquer tempo. Portanto, bolsas, mesmo, só as 128 mencionadas. O resto é prestidigitação.

Como a programação dos concertos também é trivial demais, só resta esperar uma luz. Como em outras edições, é possível que, na última hora, um ou dois grandes nomes rebrilhantes tenham sido contratados em regime de urgência, por cachês também de emergência, várias vezes acima do normal. Mas tudo isso não é nem pouco, é nada mesmo. E, infelizmente, descarta toda possibilidade de se repetir outro fenômeno como o de Roberto Minczuk, atual regente-assistente da Osesp e da Filarmônica de Nova York. Minczuk, como se sabe, é um dos frutos mais preciosos destas três décadas de Festival de Inverno de Campos do Jordão.

FOTO CRISTIANO MASCARO

O Mandarim do Samba

É lançada a primeira biografia de Mario Reis, o cantor que melhor representou um estilo de leveza vocal na música brasileira. Por Carlos Rennó

Mario Reis foi o maior intérprete de Sinhô (*Jura*), um dos principais de Ismael Silva (*Se Você Jurar*) e de Noel Rosa (*Filosofia*), mudou a concepção interpretativa do samba e se tornou o grande inovador do canto na história do gênero. No final dos anos 20, Mario – como se grafava na época – decretou o término da hegemonia das vozes poderosas, inadequadas à leveza e graça espontânea do samba carioca. Seu papel foi decisivo no processo que abrasileirou e modernizou a interpretação de música popular no país. Só por esses fatores, já apresentaria enorme interesse a publicação de um livro – projeto até há pouco inexistente – sobre ele. Havia ainda os aspectos propriamente biográficos, ligados à sua figura tão especial quanto misteriosa. Tudo isso contribui para fazer do recém-lançado *Mario Reis: O Fino do Samba* (editora 34), do jornalista Luís Antônio Giron, uma obra de indiscutível importância. Não que a biografia faça revelações impactantes sobre a intimidade do artista – revelações que seriam dificultadas pela forma de vida que ele levou, recluso a maior parte do tempo, e pelo seu temperamento, avesso a declarações, aparições e autopromoções. No terreno pessoal, por maiores que possam ter sido os esforços do autor, este conta pouca coisa de realmente inesperado, além do que já era, de alguma maneira, embora num pequeno círculo, conhecido. Mesmo aí, porém, há que se reconhecer o mérito do vasto trabalho de pesquisa e investigação de Giron, que consegue narrar, com clareza e precisão, e em linguagem fluida, os fatos mais relevantes da vida e da carreira do biografado.

O Fino do Samba reconta em detalhes os momentos principais da trajetória profissional do cantor: a fase áurea, vivida até meados dos anos 30, quando surpreendeu a todos e abandonou a carreira praticamente no auge, e os retornos intermitentes, em fins dos 30 e início dos 40 e nos inícios dos 50, dos 60 e dos 70. Estão lá registrados desde o dueto com Chico Alves, a amizade com Noel Rosa e o namoro com Carmen Miranda, até o último show, em 1971, no Golden Room, com Chico Buarque na platéia, passando pela célebre volta no programa beneficente *Joujoux e Balangandã* no Teatro Municipal, em 1939, a pedido da primeira-dama, a sua amiga Darcy Vargas, mulher de Getúlio. Infelizmente, os acontecimentos estritos de sua vida não puderam ser registrados tão fartamente como os da carreira. Assim, a cobertura fica espaçada a partir da década de 40, dando alguns saltos e deixando alguns vazios na seqüência cronológica dos fatos. No campo pessoal, incompreensível o autor não ter registrado uma preciosa informação recebida do cineasta Júlio Bressane (amigo de Mario, a quem homenageou com o filme *O Mandarim*), fato que esclareceria um dos maiores mistérios associados ao artista: o de sua vida amorosa-sexual. Namorador, o galante e elegante Mario Reis supostamente morreu virgem devido a uma anormalidade genital; por seus modos gentis e delicados, passou por homossexual. O esclarecimento, desperdiçado pelo autor, teria a força de uma revelação.

Livro de L. A. Giron, *Mario Reis: O Fino do Samba* (acima), analisa o mito e seus grandes sucessos em compacto simples (no centro): selo de época

Nada disso, porém, diminui as rigorosas contribuições do autor e crítico de música, cujas análises e interpretações contaminam as descrições das gravações e da própria trajetória do intérprete-esteta. Giron compara a produção vocal de Mario Reis à do compositor Noel Rosa, pelo caráter meteórico e profuso de ambas. Não repete o erro de outros críticos, que anteriormente chamaram-no de precursor de João Gilberto (cujo modelo foi o mais melodioso Orlando Silva). Antes, esforça-se por demonstrar como, com Mario, iniciou-se uma "linhagem modernizadora (...) que iria desembocar na Bossa Nova e no modo de cantar-dizendo contemporâneo".

Para ele, no entanto – e isso é discutível –, Mario Reis não foi o pioneiro nem o criador de um estilo novo. Foi simplesmente o melhor.

FOTO ARQUIVO ABEL CARDOSO JÚNIOR/REPRODUÇÃO/MARCOS ALVES

A percussão em linha antropológica

Em turnê nacional, Marcelo Bratke mostra o caráter percussivo do piano espelhado em instrumentos regionais

"Tenho medo de que o pianista que existe em mim caia em desuso", diz Marcelo Bratke, ele mesmo uma exceção no difícil meio da indústria da música erudita. Valendo-se do piano e da atividade de concertista, Bratke cria situações sonoras compatíveis com a resistência de suas convicções estéticas, evitando a todo custo "o subproduto repetitivo de grandes músicos". Em lugar de programas usuais de concerto, ele cria projetos de comunicação inusitados para as normas "lacradas" do mercado. Sua nova investida é um espetáculo erudito antropológico de grande força dramática e teatral, denominado *Música para um Pequeno Planeta (Cinco Séculos de Música Moderna)*. Observador, ele põe em perspectiva longínqua, numa espécie de compressão espaço-temporal, a sonoridade européia dos séculos 16 a 20 justaposta à do continente africano. É por meio da atemporalidade progressiva da música de Byrd, Bach, Mozart, Wagner e Schoenberg, que o som desse instrumento de percussão chamado piano sofre súbitas interferências da percussão de tradição afro-brasileira, interpondo-se entre ambas o peso do silêncio: fragmentos de maracatus, sambas, marchas, afoxés. As identidades culturais são respeitadas sem que se incorra no turismo exótico. As diferenças dialogam não por contraste, mas via jogos de similaridade expressiva rumo ao clímax: a "mútua aculturação" sugerida ao fim com a música mestiça de Ernesto Nazareth. A experiência, inaugurada com instrumentistas do grupo Meninos do Morumbi, em São Paulo, soma capitais de Norte a Sul, a cada vez com naipes e ritmos locais. "Quero universalizar a música regional e regionalizar a música universal", diz. A turnê, que neste mês passa por Campo Grande (de 30/7 a 5/8) e prossegue até outubro por mais oito cidades, integra o projeto Circuito Cultural Banco do Brasil. Informações: www.cultura-e.com.br/circuito/. — CHICO MELLO

O pianista: difusão progressiva da música universal fora de normas "lacradas"

Em ritmo de frio agreste

11ª edição de festival pernambucano de música brasileira atrai artistas de várias origens e pontos do país

Motivado pela cena pós-mangue, Pernambuco ganha o status de "meca" da música, com festivais cada vez mais gigantescos, movidos a grupos de tradição oral, bandas de pop-rock e hardcore, que dividem palcos e ruas, sem distinção. Até mesmo o "frio" pode ser motivo de celebração da música. Promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado, o 11º Festival de Inverno de Garanhuns acontece entre os dias 12 e 21 deste mês, reunindo cerca de 150 atrações – do "trupé" à música eletrônica. Sucesso de público, o eclético FIG tem atraído nos últimos anos cerca de 40 mil pessoas por dia. Nesta edição, nove palcos espalhados pela cidade recebem nomes tão distintos quanto Zélia Duncan e Reginaldo Rossi, os consagrados Hermeto Pascoal e João Donato e a nova safra da MPB, como Max de Castro e Simoninha. Entre representantes do mangue beat estão Mestre Ambrósio, Mundo Livre, Otto, Devotos do Ódio e, espécie de ponte recifense entre o Nordeste e o Sul, DJ Dolores & Orquestra Santa Massa, processando sons computadorizados com rabeca, percussão e vocais ao vivo (dia 14, 21h, palco Euclides Dourado). A cultura popular, marca forte do festival, conta com palco especial e presença do Maracatu Nação Pernambuco, Caboclinho 7 Flexas, Aurinha do Coco, além de veteranos do forró-pé-de-serra, como Mestre Camarão e Chico Pedrosa. Vale destacar a tenda eletrônica, grande sucesso da edição passada, que neste ano reúne de Ramilson Maia e Mau Mau (SP) ao DJ Joe Guevara (Cuba). Além das atrações musicais, o 11º FIG promove espetáculos de dança, teatro e oficinas culturais – circo, cinema, artes visuais, literatura e moda também são contemplados. Nos dez dias de festa para vários gostos, em pleno agreste pernambucano, a temperatura pode cair à marca dos 10º C. Informações: tel. 0++/81/3423-2903 e 3423-1555 – JULIO DE PAULA

DJ Dolores & Orquestra Santa Massa: ponte recifense e rabeca no computador

FOTOS DIVULGAÇÃO / FRED JORDÃO/IMAGOFOTTO

POR MARCO FRENETTE

A ARTÍSTICA REDENÇÃO DAS AFLIÇÕES

Nick Cave usa o tema amoroso para enfatizar a inutilidade do ascetismo frente a um deus surdo

Faz tempo que o australiano Nick Cave, figura ímpar no cenário musical internacional, busca conciliar sua incurável introspecção mórbido-religiosa com a pungência do blues e o vigor visceral dos primórdios do rock, estilos dos quais vêm suas maiores influências. Com seu novo disco, *No more Shall We Part*, esse filho de anglicanos e fã incondicional de John Lee Hooker atingiu seu objetivo.

Esse 12º álbum de Cave é a pá de cal em cima da primeira e longa fase de sua carreira solo, iniciada em 1984 com *From Her to Eternity*, um disco irregular e difícil de ouvir, de rock apocalíptico e cacofônico, que trazia excessiva influência de sua banda anterior, a histérica e punk *Birthday Party*. Desde aquela época, e sempre acompanhado por suas "sementes ruins", os *Bad Seeds* (banda do guitarrista Blixa Bargeld e do multiinstrumentista Mick Harvey), Cave partiu para produções mais elaboradas musicalmente e mais maduras em suas temáticas, a exemplo do excelente *Tender Prey*, de 1988, que, se ainda guardava claros vínculos com o rock gótico e experimental, já trazia composições como *The Mercy Seat*, que é simplesmente uma das melhores peças musicais que a cena alternativa já produziu.

A segunda e atual fase de Cave, marcada por um recolhimento quase litúrgico, começou em 1996, com *Murder Ballads*. Tendo o assassinato como tema único, o disco criou uma atmosfera pesada e bela por meio de letras intensas e de um notável requinte instrumental, algo até então inédito em sua obra. O disco seguinte, *The Boatman's Call*, de 1997, continuou, dessa vez sem sangue, a saga introspectiva. Agora, quatro anos depois, *No more Shall We Part* se junta a esses dois discos anteriores, formando a trilogia de um artista que abandonou os sons demenciais e pesados para procurar a redenção por meio de um existencialismo expresso em sofisticadas canções.

Sob o aspecto musical, *No more Shall We Part* é sustentado por belíssimos arranjos de cordas realizados por Warren Ellis e Mick Harvey. E, enquanto Cave cria texturas com seu piano quase minimalista, sua voz de pecador arrependido é acompanhada pelos coros diáfanos das cantoras canadenses Kate e Anna McGarrigle. O resultado é um disco coeso e denso, aflitivo e triste, em que elementos do folk, do blues e do gospel se unem em canções prenhes de religiosidade. As faixas *Oh My Lord* e *Hallelujah* são capazes de levar às lágrimas, se ouvidas em retiro e livre das preocupações cotidianas. Na lenta *God Is in the House*, uma sutil ironia se insinua na voz de Cave, que oscila entre sussurros à moda de Tom Waits e a voz embargada de um fiel na hora do culto. Nas raras vezes em que o som ameaça pesar demais por conta do baixo de Martyn P. Casey e da guitarra de ranço pós-industrial de Blixa Bargeld, como na faixa *The Sorrowful Wife*, a fugaz aparição explícita do rock é apenas mais um recurso para aumentar a dramaticidade da canção. Ao todo são 12 faixas, nenhuma descartável.

Do ponto de vista temático, as canções são permeadas pela melancolia dos amores contrariados, pelo temor da perda e pela busca inútil de uma redenção por intermédio de um deus surdo aos apelos emocionais de suas criaturas. Esse mundo opressivo, saturado por uma iconografia cristã, onde o sagrado e o profano vivem em permanente estado de tensão, está muito bem colocado nas letras de Cave, que, por ser também escritor, consegue dar às suas composições um refinamento literário pouco comum no cenário pop.

Cave já escreveu que Cristo foi vítima da "falta de imaginação da humanidade, e pregado na cruz com os pregos da insipidez criativa". Com *No more Shall We Part*, disco de canções que calam fundo, ele demonstra, uma vez mais, que esse tipo de mediocridade não está entre seus pecados.

Abaixo, capa do CD *No more Shall We Part* (Reprise Records), de Nick Cave (embaixo), que completa a trilogia de uma fase religiosa: introspecção com blues pungente e rock primordial

FOTO KEYSTONE

ARTISTA	A **Sinfônica de Pittsburgh** (*foto*) toca em São Paulo sob regência de Mariss Jansons, diretor musical da orquestra desde 1996.	Os irmãos Lukas (primeiro violino), Veronika (viola) e Clemens Hagen (violoncelo) constituem, ao lado de Rainer Schmidt (segundo violino), o **Quarteto Hagen** (*foto*), que se apresenta em São Paulo.	Michele Remor e Alfa de Oliveira (Leonora), Antonio de Palma e Rubens Medina (Álvaro), Boaz Senator e Sebastião Teixeira (Carlo di Varga) protagonizam a montagem da ópera *La Forza del Destino*, de Verdi, com regência de **Tullio Colacioppo** (*foto*) e direção cênica de Walter Neiva.	O violinista **Shlomo Mintz** (*foto*) abre, no Rio de Janeiro, a série OSTM Internacional, à frente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, regida por Moshe Atzmon.	O maestro **Kurt Masur** (*foto*) rege, como convidado, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.
PROGRAMA	1) Beethoven – *Sinfonia nº 5*; Albéniz – *Dois Tangos*; Ravel – *Suíte nº 2 de Daphnis et Chloé*; 2) Mozart – *Sinfonia nº 35 "Haffner"*; Richard Strauss – suíte de *O Cavaleiro da Rosa*; Tchaikovsky – *Sinfonia nº 5*.	1) Beethoven – *Quarteto op. 59 nº 1* e *Quarteto op. 131*; 2) Beethoven – *Quarteto op. 135*; Schumann – *Quarteto nº 1*; Bartók – *Quarteto nº 2*; 3) Wolf – *Serenata Italiana*; Bartók – *Quarteto nº 2*; Beethoven – *Quarteto op. 131*.	Francesco Maria Piave foi o libretista que adaptou o drama *Don Álvaro o La Fuerza del Sino*, do Duque de Rivas. A ópera *La Forza del Destino*, em quatro atos, estreou em São Petersburgo, em 1862. Em 1869, Verdi serviu-se de Antonio Ghislanzoni para revisar essa história de amor e morte ambientada na Espanha e Itália do século 18.	Beethoven – *Abertura Egmont*; Bruch – *Concerto para violino e orquestra nº 1 em sol menor, op. 26*; Brahms – *Sinfonia nº 1*.	Wagner – abertura da ópera *Tannhäuser*; Hindemith – *Música de concerto para cordas e metais op. 50*; Beethoven – *Sinfonia nº 5 em dó menor op. 67*.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dias 16 e 17, às 21h. Ingressos de R$ 35 a R$ 175.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 0++/11/256-0223, São Paulo, SP. Dias 9, 10 e 11, às 21h.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP. Dias 21, 24, 27 e 28, às 20h30; dia 22, às 17h. Ingressos de R$ 5 a R$ 50.	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. Dia 7, às 16h30.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dias 12 e 13, às 21h.
POR QUE IR	Entrando agora em sua 104ª temporada, a Sinfônica de Pittsburgh consolidou-se como uma das melhores orquestras dos EUA, tendo passado pela direção musical de regentes do calibre de Otto Klemperer, Fritz Reiner, André Previn e Lorin Maazel.	Há duas décadas na estrada, o Quarteto Hagen, de Salzburgo, ganhou reputação internacional pela sonoridade limpa e homogênea, colaborando constantemente com o violinista Gidon Kremer no Festival de Música de Câmera de Lockenhaus.	O Teatro Municipal de São Paulo resolveu comemorar o centenário de morte de Giuseppe Verdi com uma ópera famosa, porém pouco vista na cidade: a montagem paulistana anterior desse título lírico, com Leonard Warren no elenco, aconteceu em 1945.	O TMRJ abre sua série de concertos internacionais com um dos melhores violinistas da atualidade. Nascido em Moscou, em 1957, mas dono de passaporte israelense, Shlomo Mintz desenvolveu carreira brilhante com suporte do lendário violinista Isaac Stern.	Depois de reger no Brasil a Filarmônica de NY no mês passado, Masur volta para dois concertos com a OSESP, comemorando o aniversário da Sala São Paulo – a temporada do maestro com a orquestra no ano passado foi cancelada por motivo de saúde.
PRESTE ATENÇÃO	No gestual simples e claro do letão Mariss Jansons, de 54 anos. Velho conhecido do público brasileiro, Jansons já esteve por aqui com a Filarmônica de São Petersburgo, da qual foi regente principal, e da Filarmônica de Oslo, que está sob sua direção musical desde 1979.	No caráter sóbrio, haydniano e clássico do *Quarteto op. 135*, de Beethoven. Para alguns autores, o compositor, nessa obra, deu um "passo atrás", em comparação ao visionário experimentalismo de seus quartetos imediatamente anteriores, de opus 130, 131 e 132.	Na abertura da ópera. Uma das mais populares de Verdi, ela é dominada pela ária de Leonora do segundo ato e pelo tema do destino, evocando ainda o dueto de Alvaro e Carlo, no quarto ato, e o dueto entre Leonora e o padre Guardiano, no segundo.	No som imaculado do violino de Shlomo Mintz, do século 17. Seu instrumento, valiosíssimo, é um Guarnieri del Gesù, marca que é considerada, ao lado da Stradivarius, a melhor do planeta.	Na surpreendente fuga para cordas que abre o segundo movimento da *Música de concerto para cordas e metais op. 50* – a obra foi composta em 1930 por Hindemith, sob encomenda de Koussevistzky, pelo 50º aniversário da Sinfônica de Boston.
O QUE OUVIR	Uma das realizações fonográficas mais elogiadas de Mariss Jansons foi o ciclo com a música orquestral de Tchaikovsky. Selo Chandos.	O cartão de visitas do Quarteto Hagen é a gravação que o grupo fez dos quartetos de cordas nº 4, 11 e 14 de Shostakovitch. Selo Deutsche Grammophon.	Leonard Warren, o barítono da montagem anterior de *La Forza del Destino* em São Paulo, figura em registro integral da ópera, regida por Previtali e com Giuseppe di Stefano e Zinka Milanov no elenco. Selo Decca.	Shlomo Mintz gravou o concerto de Max Bruch em 1981, com a Sinfônica de Chicago, regida por Claudio Abbado. Selo Deutsche Grammophon.	Kurt Masur gravou a *Quinta Sinfonia*, de Beethoven, que ele rege neste programa, com a Filarmônica de Nova York. Selo Teldec.

ARTISTA	As sopranos Cláudia Riccitelli, **Celine Imbert** (*foto*), Niza de Castro Tank e Martha Herr são as atrações da série *Piano em Nove Terças*, do Centro Cultural Banco do Brasil-SP.	**Caetano Veloso** (*foto*) apresenta em São Paulo o show *Noites do Norte*, com direção musical de Jaques Morelenbaum, cenário de Helio Eichbauer, projeto de luz de Maneco Quinderé e figurino de Felipe Veloso.	O flautista **Altamiro Carrilho** (*foto*) faz apresentação em São Paulo, acompanhado de Robert Saliba (percussão), Maurício Verde (cavaquinho) e Pedro Bastos (violão de sete cordas), com participação especial da cantora Carmina Juarez.	Pianista, arranjador e compositor búlgaro, o músico de jazz **Milcho Leviev** (*foto*) apresenta-se pela primeira vez no Brasil como solista da Orquestra Jazz Sinfônica, dirigida pelos maestros Cyro Pereira e João Maurício Galindo.	A cantora e pianista norte-americana **Diane Schurr** (*foto*) se apresenta em São Paulo.
PROGRAMA	Riccitelli canta Schumann, Schubert e Villa-Lobos; Imbert canta Gounod, Berlioz, Turina, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Villani-Cortes, Ronaldo Miranda e Ernani Braga; Tank canta Mignone, Carlos Gomes e Villa-Lobos; Herr canta Bach e Villa-Lobos.	A apresentação traz canções do novo CD, *Noites do Norte*, como *Rock in Raul*, *13 de Maio* e *Zera a Reza*, além de sucessos antigos como *Menino do Rio*, *Leãozinho*, *Tigresa*, *Nosso Estranho Amor* e *Samba de Verão*, entre outras.	O espetáculo *Altamiro Carrilho, uma Escola de Chorinho* é dominado por composições do flautista, como *The Golden Polca*, *Oriental (Choro Estilizado)*, *Altamiro no Frevo*, *Piazzochoro*, *Choro sem Nome*, além de obras como *Pequena Serenata* (Mozart), *Carinhoso* (Pixinguinha), *The Entertainer* (Scott Joplin), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *Brasileirinho* (Valdir Azevedo).	*Aquarela de Sambas* (vários autores), *Rapsódia Latina* (Cyro Pereira) e *Suíte Jerome Kern* (Jerome Kern), com arranjos de Cyro Pereira; *Raphsody in Blue*, de George Gershwin.	Não divulgado até o fechamento desta edição.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Álvares Penteado, 112, tel. 0++/11/3113-3600, em São Paulo, SP. Dias 10, 17, 24 e 31, às 13h e às 17h. Ingressos a R$ 6.	DirecTV Music Hall – al. dos Jamaris, 213, tel. 0++/11/5643-2500, São Paulo, SP. De 1 a 15, às 22h (sex. e sáb.) e 20h (dom.). Ingressos de R$ 65 a R$ 120.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, tel. 0++/11/3667-0499, São Paulo, SP. Dias 20 e 21, às 21h; dia 22, às 19h. Ingressos a R$ 16.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, São Paulo, SP. Dia 15, às 19h. Ingressos de R$ 5 a R$ 15.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, tel. 0++/11/5561-1643, São Paulo, SP. Dias 17 e 18, às 22h30. Ingressos de R$ 50 a R$ 120.
POR QUE IR	Aos 70 anos de idade, a voz de Niza de Castro Tank pode não ter mais o frescor da juventude, mas a perfeição da técnica, bem como o carisma cênico, ainda fazem de suas apresentações espetáculos imperdíveis.	Depois de três anos sem gravar um disco autoral, Caetano lança *Noites do Norte*, cuja canção-título traz um texto de 1910 do abolicionista Joaquim Nabuco, com a frase: "A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil".	Os números de Altamiro Carrilho são impressionantes: aos 76 anos de idade, está com 57 de carreira, tendo composto 200 obras, gravado 111 discos e se apresentado em 48 países.	Personalidade em seu país, premiado em Paris e músico de jazz solicitado na América, como instrumentista e acadêmico, o virtuose Milcho Leviev já dividiu palco e estúdio com artistas como Art Pepper, Carmen McRae, Roy Haynes, Charlie Haden, Manhattan Transfer, Al Jarreau, Ray Brown, Dave Holland e João Gilberto.	Nascida em Seattle, em 1953, Diane Schurr já veio ao Brasil várias vezes, sempre com muito sucesso de crítica e público, graças à grande entrega emocional presente em suas interpretações.
PRESTE ATENÇÃO	Na variedade de instrumentação acompanhando as cantoras – além do piano, elas se apresentam ao lado de instrumentos como clarinete (Luís Eugênio Montanha toca com Riccitelli), violoncelo (Andrey Tchekmazov, com Herr) e flauta (Rogério Wolf, com Imbert).	Em *Michelangelo Antonioni*, canção em italiano na qual Caetano homenageia o cineasta – de acordo com o material de divulgação do disco, Antonioni teria recebido a letra da canção e aprovado a construção poética em italiano do compositor.	Na combinação de virtuosismo e senso de estilo que transformaram Altamiro Carrilho em um dos flautistas mais respeitados do Brasil, não apenas em sua especialidade, o choro, mas também no campo da música erudita.	Na combinação entre firmeza e sutileza que se ouve no toque do pianista, que se vale da própria formação erudita para modular, com ampla habilidade técnica, uma atrativa articulação rítmico-harmônica – caso exemplar na sua cadência para *Rhapsody in Blue*, de Gershwin.	Na homogeneidade vocal de Diane Schurr – cega desde a infância, "Deedles", como é conhecida, conseguiu na idade madura resolver os problemas com o registro agudo que prejudicavam sua vocalidade no início da carreira.
O QUE OUVIR	Intérprete destacada de Carlos Gomes, Niza de Castro Tank gravou, do compositor campineiro, as óperas *Odalea* e *A Noite do Castelo*. Selo Master Class.	Com participações especiais de Dudu Nobre, Zélia Duncan e Lulu Santos, *Noites do Norte* foi lançado no final do ano passado. Selo Universal.	Altamiro Carrilho ganhou o Prêmio Sharp de melhor disco instrumental em 1997, com *A Flauta Maravilhosa*. Selo Movieplay.	*Live at Vartan Jazz* traz Leviev no piano-solo de *Rhapsody in Blue* e *I Got Rhythm* (Gershwin), *Warm Valley* (Ellington), *Lush Life* (Strayhorn), *On This Lonely Road* (trad. armênio) e *Autumn in New York* (V. Duke). Selo Vartan Jazz.	Gravado em setembro de 2000, *Friends for Schurr* conta com participações especiais de Stevie Wonder, Ray Charles, Stan Getz e Paulinho da Costa, entre outros. Selo Concord Jazz.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE TULIO COLACIOPPO: SYLVIA MASIN/DIVULGAÇÃO / CELINE IMBERT: BOB WOLFENSON/DIVULGAÇÃO /

Cenas da montagem de Antunes Filho em fotos de Emidio Luisi: ao lado, Medéia (Juliana Galdino) e o rei de Corinto, Creonte (Kleber Caetano, em um dos seus quatro papéis), que a condena ao exílio; acima, ela com o coro, mostrando sua cólera e disposição de vingança depois de ser abandonada; abaixo, soldados escoltam Egeu, rei de Atenas, que reconhece a injustiça cometida contra ela e lhe promete asilo

FOTOS EMIDIO LUISI/FOTOGRAMA

A FÚRIA DE MEDÉIA

Depois de *Fragmentos Troianos*, Antunes Filho volta a adaptar uma peça de Eurípides, recontando a tragédia da mulher que, rejeitada, mata os próprios filhos. Por Helio Ponciano

Quando os atores do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc Anchieta/Consolação de São Paulo estrearem a tão planejada e esperada montagem de *Medéia* — no dia 26, no Sesc Belenzinho, em São Paulo —, um novo capítulo da história desse grupo estará concluído. Coordenado por Antunes Filho, 70 anos, o CPT se vê pronto para encenar uma tragédia grega completa, e com o preparo técnico almejado pelo grupo. Foram as pesquisas feitas pelos próprios atores ao longo das quatro edições de *Prêt-à-Porter*, séries de três esquetes experimentais escritas e dirigidas por eles e orientadas por Antunes Filho, que garantiram a segurança e o domínio técnico para apresentar *Medéia*. "Nas outras vezes, percebi que teríamos a gritaria pela gritaria, a trombada no palco. Graças ao *Prêt-à-Porter*, conseguimos obter as condições necessárias para montar a tragédia. Foi o primeiro passo. O segundo mais próximo do objetivo foi *Fragmentos Troianos (dramatização das guerras étnicas no mundo com base em* As Troianas, *de Eurípides)*", diz o diretor. Agora, o desafio de *Medéia* é possível.

Há que se ver na escolha (e na adaptação de Antunes) do texto, do espaço físico do Sesc Belenzinho e do binômio cenário—figurino um cuidadoso cálculo para a apresentação de um "antiespetáculo" — leia-se uma peça antimidiática, sem o apoio de recursos visuais e de outras mídias, em que o centro é o ator. Simplificando o enredo original de Eurípides (*leia texto adiante*), *Medéia* é a história mitológica de uma mulher ao mesmo tempo de amor desmedido e de instinto vingativo. Ela é capaz de usar seus poderes sobrenaturais para eliminar os inimigos, trair o próprio pai e a família e sacrificar a vida do irmão para preservar o marido, Jasão. Este, depois de recuperar para os gregos o sagrado Velocino de Ouro, a leva para uma terra estrangeira, Corinto, onde a trocará mais tarde pela princesa do reino. Diante da ingratidão de Jasão, Medéia mostra o poder de sua fúria em busca de vingança: mata a nova mulher e o sogro de Jasão e — ápice da narrativa — os filhos que teve com ele. Depois, protegida do Sol, escapa da punição fugindo numa carruagem de fogo puxada por dragões.

Restaurando e atualizando o modelo clássico, a versão de Antunes segue a tendência de outras montagens do CPT. Assim como *Vereda da Salvação* (a mais recente encenação), *Drácula e Outros Vampiros* (1996) e *Fragmentos Troianos* (1999) faziam referências, respectivamente, à chacina de Vigário Geral e a outras, ao surgimento do neonazismo e às guerras étnicas do mundo, *Medéia* pretende dialogar com o presente ao fazer a alegoria das agressões de que a natureza é vítima; Medéia, a personagem, seria uma mãe natureza vingativa, que não hesita em revidar a agressão dos homens.

Abaixo, Juliana em mais uma cena com Kleber Caetano e, na página oposta, o coro formado por dez mulheres, que se solidariza com a princesa estrangeira, que, por amor a Jasão, havia matado o próprio irmão e traído o pai, Eetes, rei de Cólquida

Outro elemento que procura aproximar essa peça do presente é o trabalho com a língua portuguesa, que explora sua musicalidade (um dos desafios a que se lançou Antunes) e confere ao ator a responsabilidade de dominar um espetáculo — aqui sim cabe esse termo — da palavra, de texto. O público atento notará a força das falas dos personagens. De um lado, a estrutura milenar de diálogos que se tornaram modelos na história do teatro; de outro, as interferências necessárias para mantê-los continuamente vivos.

O cenário, de Hideki Matsuka, encontra seu espaço no Sesc Belenzinho para poder abrigar uma platéia de até 120 pessoas, tornando a montagem mais intimista, e construir um palco fora dos padrões do italiano. "A intenção é optar por um cenário diferente do que hoje é tão convencional e poder harmonizá-lo com as várias propostas da peça", diz Jacqueline Castro Ozelo, coordenadora-geral de cenário e figurinos do CPT. Mesmo se deslocando de sua sede, no Sesc Anchieta/Consolação, o grupo mantém as apresentações da quarta série do *Prêt-à-Porter*, que, integradas às de *Medéia*, promoverão debates com o público para a discussão das duas montagens. "O que eu pretendo que fique claro é que se trata de duas expressões completamente diferentes. Algumas pessoas acham que os atores do *Prêt-à-Porter* sabem fazer apenas isso. Com a atuação de alguns desses atores também em *Medéia* e num mesmo dia, ficarão claras a importância e a consolidação técnica que o *Prêt-à-Porter* permitiu", diz Antunes, que conferiu a Juliana Galdino, 27, o papel de Medéia: "De fato, trabalhar em *Prêt-à-Porter* é fundamental para a formação dos atores do CPT. Uma vez adquiridos a técnica e o preparo, estamos livres para atuar numa tragédia, num monólogo ou numa comédia", diz a atriz. Ao ator Kleber Caetano caberá o desafio de interpretar quatro personagens: Jasão, Creonte, Egeu e o Pedagogo.

Pôr à prova um método de interpretação que há anos vem sendo estudado e rediscutido no CPT apenas fará sentido à sua equipe de profissionais se estimular a reflexão sobre as condições do teatro moderno e afirmar "a nova dramaturgia" engendrada por Antunes Filho: "Estamos todos arriscando, montar *Medéia* é um risco".

Onde e Quando

Medéia, de Eurípides. Adaptado e dirigido por Antunes Filho. Com Juliana Galdino, Kleber Caetano, Suzan Damasceno, Emerson Danesi, Lazara Seugling. Estréia no dia 26 no Teatro do Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-8143) – sextas-feiras, às 21h; sábados e domingos, às 19h. R$ 10 e R$ 20. Aos sábados, *Prêt-à-Porter 4* é apresentado no Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3000) às 22h (R$ 10) e promove debate com os atores que atuam nas duas montagens

A AMEAÇA REAL DO MITO

A tragédia de Medéia dá a dimensão de uma humanidade que se repete ao infinito, independente das sociedades e das épocas. Por Paulo Martins

Encenada pela primeira vez em 431 a.C., *Medéia* — obra absoluta de Eurípides — talvez seja uma das mais discutidas, relidas e revisitadas da história do teatro ocidental. Seu argumento é fundado na última parte da lenda de Jasão e Medéia. É um ciclo que se inicia com a viagem de Jasão à frente dos Argonautas a Cólquida para reaver o sagrado Velocino de Ouro. E termina justamente com a trágica sina de Medéia, filha de Eetes, rei da Cólquida. O mito de *Medéia* representa o limite a que pode chegar a alma feminina diante da recusa amorosa. Esse mesmo tema, após sua primeira apresentação, ou melhor, sua reconstituição em forma literária, foi, pelo menos, três vezes retomado por outros autores: Sêneca, no primeiro século de nossa era; Corneille, no século 17 e, mais proximamente, na década de 70, com a montagem da "*Medéia* brasileira" de Paulo Pontes e Chico Buarque, no musical *Gota d'Água*. Em todas as versões, a magistralidade do texto cumpre a função precípua da tragédia: o efeito catártico, e, justamente por isso, nos faz refletir acerca da permanência dos mitos.

Fernando Pessoa já disse que "o mito é o nada que é tudo". Isto é, se, de um lado, não passa de história, de caso, de fábula, de nada; de outro, é tudo, pois nos representa no âmbito do imaginário, baseado em ações que são típicas e, essencialmente, humanas, que se repetem ao infinito, independente das sociedades e épocas. É certo que os gregos antigos foram aqueles que mais adequada e vivamente entenderam o que isso significa, traduzindo e representando ações de homens em enfabulações poéticas, que além de servirem de modelos, chegaram a ser consideradas perniciosas, tamanha força vivaz possuíam — a crítica platônica à poesia, isso comprova. Assim, são guias e exemplos típicos de ações sem idade e unívocas.

É dessa forma que os mitos são reaproveitados sistematicamente, reutilizados e aplicados às formas mais diversas de expressão, que podem ser científicas — Freud e Jung são exemplares — ou literárias e plásticas, e aqui se avolumam nomes: Velázquez com *As Fiandeiras*, Racine com *Fedra* ou Joyce com *Ulisses*. O que se nota, portanto, é a adesão dos mitos à vida. E por isso, Pessoa já advertira que, paradoxalmente, "Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade, E a fecundá-la decorre". Ou seja, sempre será inevitável sua releitura e "redicção", pois os mitos nos advertem, ameaçam, comovem e convencem de que humanos somos e iguais seremos sempre, suscetíveis a inúmeras formas e tipos de ação e reação, impostas pelo inefável e entediante convívio humano e suas conseqüências mais banais, ou mesmo, mais inusitadas.

Eurípides, entre os trágicos, apesar da discordância aristotélica que o desqualifica se comparado a Sófocles, é aquele que aos nossos olhos românticos, modernos, pós-modernos, pós-tudo ou nada, mais consegue traduzir a essência humana — se é que ela existe. Afinal, sempre estamos diante de surpresas. Ele produz a combinação entre imaginário e real. Faz com que a lenda escorra na realidade e passe a perpetrá-la: tem-se a nítida impressão de que seus textos não contam uma lenda, mas algo real que pode se tornar uma lenda. E essa característica de Eurípides é facilmente observável em *Medéia*.

Com um nome que é cognato do verbo grego que indica engendrar, calcular, produzir, tramar, maquinar, Medéia nasce na Cólquida, região dos ungüentos, dos tônicos e dos venenos. Sua habilidade "farmacêutica" é notória e dela se utiliza, por vezes, para conduzir suas ações. Por outro lado, suas relações de parentesco não lhe comovem, não se inibe diante da possibilidade de matar um irmão ou trair o pai. Sempre o que lhe move é o imponderável, o inesperado. Pontilhada de momentos patéticos, a tragédia adquire contornos interessantes, uma vez que é desvendado logo de início o fato motivador do enredo (o repúdio de Jasão), porém a ação é conduzida para a catástrofe aos poucos e os acontecimentos soam absolutamente naturais como frutos próprios da necessidade. A protagonista mescla momentos de fúria — como os gritos e maldições que saem do interior de sua casa ao ser repudiada ("Ouvi a voz, ouvi os gritos dela,/ da infortunada princesa estrangeira") — com os de uma absoluta racionalidade — como aquele em que se põe diante do coro a falar sobre a sorte das mulheres em geral e de sua própria ("Das criaturas todas que têm vida e pensam/ somos nós, as mulheres, as mais sofredoras."). Essa mescla de horrores e racionalidade é a característica da personagem. Se, de um lado, se vê fragílima diante do abandono, de outro, é forte o sufi-

Na página oposta, estátua escandinava de Jasão segurando o Velocino de Ouro, cuja conquista dá início, na distante e bárbara Cólquida, à história de amor entre o argonauta e a filha do rei Eetes; à direita, *Medéia*, litografia de Alphonse Mucha (1898), em cartaz da montagem da peça com Sarah Bernhardt, em Paris: a inevitável releitura e "redicção" do mito expresso na obra absoluta de Eurípides, que combina o imaginário e o real, dando a impressão que não se conta uma lenda, mas algo real que pode se tornar uma lenda

ciente para engendrar e produzir "remédios" para o seu mal. Se, de uma parte, é capaz de voltar-se contra o pai e o irmão, de outra, é capaz de construir aos poucos, "em doses homeopáticas", sua vingança contra Jasão, seu grande amor. Tais contrastes, que despontam das ações, produzem efeito singular na personagem. Mas, o que a audiência deve pensar sobre Medéia será fruto do ódio ou da compaixão?

O coro, que, como Jean-Pierre Vernant já demonstrou, é um elemento passível de ambigüidades, ocupa a posição da cidade de Corinto. Apesar disso, torna-se cúmplice dela, Medéia, e nós, audiência, passamos a ocupar o lugar do coro. Talvez essa seja a deixa. Se o coro fosse de homens, certamente, se colocariam a favor do rei e sua filha, e não contra. O coro, além de possibilitar o contraste natural das ações, também é, em si, contrastivo. E nós, que posição ocupamos diante dela? A resposta é dupla: a favor e contra.

Essa tragédia, nesse sentido, propõe também reflexão ética, pois que nos faz optar ou não por um posicionamento diante de uma circunstância hedionda sobre a qual não hesitaríamos nem um instante sequer se observada na nossa vida cotidiana. Alguém que mata os próprios filhos é inominável. Porém, hesitamos por risco e conta de uma efabulação cuja genialidade transcende às expectativas éticas do mundo contemporâneo, ou mesmo do antigo. Não estamos mais diante do "erro" de Édipo. Nela, a catástrofe é calculada, meditada e levada a termo sem qualquer pudor e, mesmo assim, a dúvida permanece.

Medéia encontra seu caminho, pois antes não sabia o que iria fazer para se vingar. Mais uma vez opera o confronto de duas possibilidades concretas. Dubiedade e duplicidade, esse é o sentido. Seus dois filhos serão, ao mesmo tempo, vingança e instrumento de vingança. Ao enviar seu presente de escusas à nova noiva de Jasão, Creúsa, e ao pai dela, Creonte, por seu intermédio, utiliza mais uma vez suas habilidades de feiticeira, as mesmas que selam o destino dos próprios filhos, pois ao tomarem contato com o veneno do presente, não poderão mais sobreviver. Simultaneamente, apesar do amargor e tristeza que isso lhe traz, mata-os e finaliza a segunda parte da ação, a qual era a própria vingança contra Jasão.

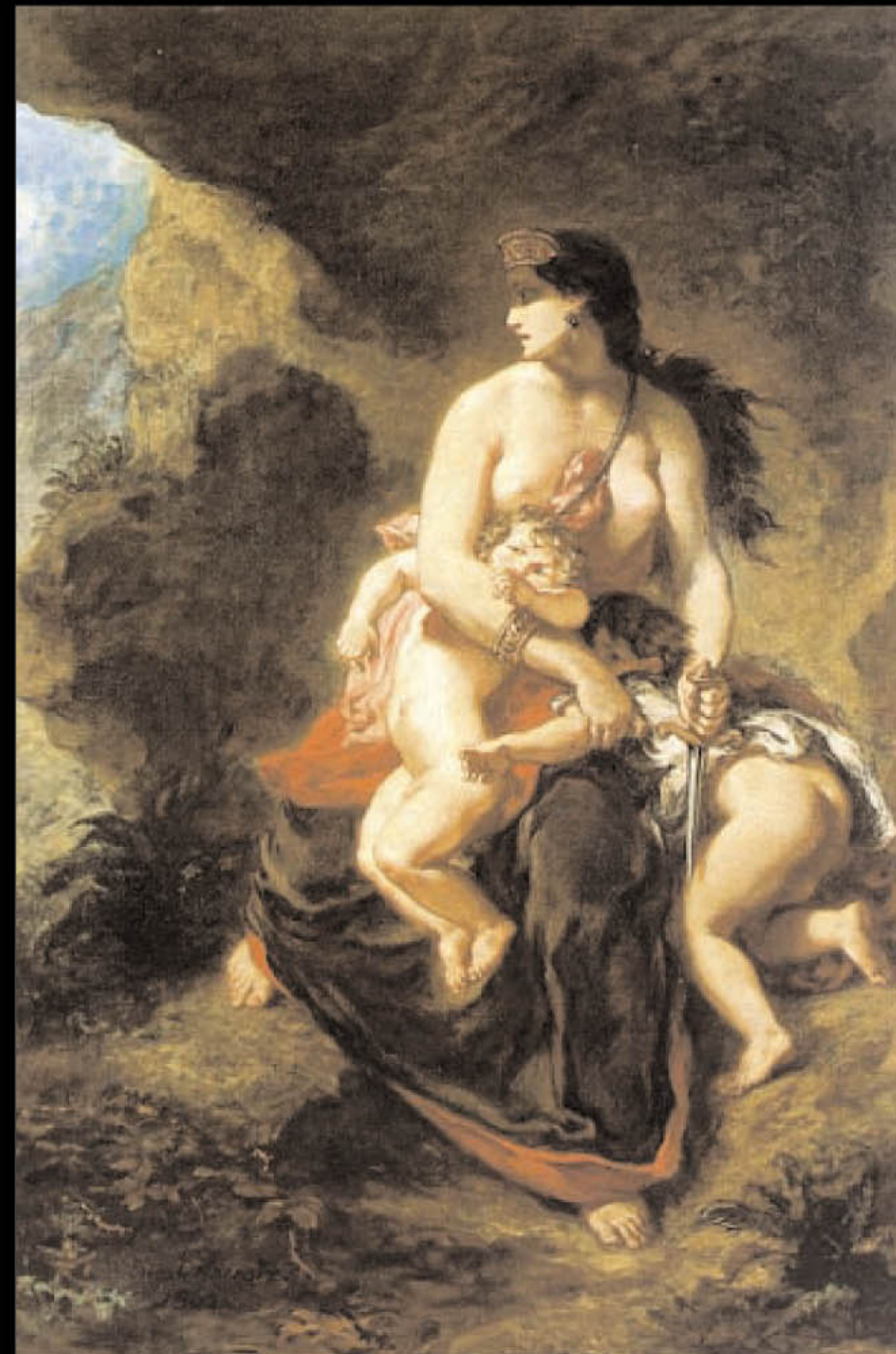
Sob a perspectiva do mundo grego, é interessante observar o desfecho proposto, uma vez que Medéia não é pólo passivo de punição pelos assassinatos que comete e foge na carruagem do Sol. Considerando as palavras de Foucault sobre Édipo, essa tragédia também poderia revelar especificidades das práticas jurídicas gregas. Talvez a punição que esperaríamos modernamente para ela seja algo anacrônico, pois ela própria, ao se vingar, se pune, da mesma forma que Édipo se cega. Se é passível de questionamento ético a sua "absolvição", é pertinente nos atermos ao fato de que a não institucionalização da punição é viável para os gregos, mesmo para uma pessoa que não pertence a uma *pólis* na qual foi cometido o crime.

Dessa maneira, movida por um amor desmedido, o mesmo que a colocou contra o próprio sangue duas vezes, Medéia representa e é engendrada pelo binômio amor e ódio, o limiar de dois sentimentos, de duas afecções, que ora são patéticas, ora éticas. Além disso, simboliza a capacidade de reação transformadora e de conversão, utilizando-se de sua absoluta racionalidade para dar fim ao seu sofrimento irracional. Na batalha de sua alma, entrechocam-se o desejo de vingança e o amor pelos filhos. Uma de suas últimas falas para Jasão é: "Chamas-me agora, se te der vontade, monstro e leoa. Quis simplesmente devolver teus golpes ao meu coração como podia".

Assim, seja pela absoluta humanidade, seja pela grandeza de sentimentos que dissemina, *Medéia* pode ser caracterizada, como quase toda obra de Eurípides, como retrato fiel da alma humana, com seus contrastes e devaneios, com sua fúria e seu amor. Logo, pode-se observar nessa tragédia uma mudança de dicção da tragédia grega, pois, se em Ésquilo ou em Sófocles assistimos ao desvelar do mundo mítico, no qual os homens cedem lugar aos heróis e deuses que operam ações superiores do ponto de vista de Aristóteles, nela, o que observamos, é o espaço do homem como nós, ou melhor, do mito do homem comum, com limites e profundo realismo de sentimentos. ▮

FOTOS ACERVO CEDOC/FUNARTE

À direita, *Medéia Pronta para Matar seus Filhos*, de Eugène Delacroix (1838): autopunição como preço a pagar pela vingança – primeiro contra a princesa Creúsa e o rei de Corinto, Creonte, e, depois, contra Jasão, ao tirar a vida de seus próprios filhos e conseguir a "absolvição" final fugindo na carruagem do Sol. Na página oposta, da esquerda para a direita, Germano Filho e Cleyde Yaconis em montagem da peça no Teatro Anchieta, em São Paulo (1970), e Henriette Morineau e Maria Castro, na versão apresentada no Teatro Ginástico, no Rio (1948)

NOTAS

Confronto de tendências em Avignon

Neste ano, festival alia tradição e ousadia em montagens de espetáculos clássicos e contemporâneos. Por Daniela Rocha, de Paris

Mais do que tentar apontar uma tendência única para o teatro e a dança, a organização do Festival de Avignon, na França, se propôs neste ano a encarar o desafio de confrontar idéias: teatro clássico e contemporâneo serão apresentados com mesmo destaque, e montagens mais ousadas no tema e na forma foram preparadas exclusivamente para o festival, que acontecerá de 6 a 28 de julho e reunirá 40 espetáculos de teatro, dança, circo e música. A abertura caberá a um clássico do repertório francês: *Escola de Mulheres*, de Molière, com direção de Didier Bezace, que aborda a obsessão do personagem Arnolphe, interpretado por Pierre Arditi.

Como contraponto, a experiência mais radical do festival será o espetáculo belga *Je Suis Sang*, do escritor, artista plástico, cineasta, diretor e dramaturgo Jan Fabre. Com o subtítulo irônico de *Conto de Fadas Medieval* ("Estamos em 2001 depois de Jesus Cristo e continuamos ainda na Idade Média", diz a primeira frase do texto), Fabre escreveu em francês e latim um poema dramático sobre o sangue, cantado como mantra numa apresentação impregnada de rituais e cenário tingido de vermelho. Suas referências vão do *Apocalipse* ao quadro *L'Agneau Mythique*, de Van Eyck, com ênfase no espaço, na anatomia do corpo, no contexto político e social e no emprego das cores. "Meus textos são coreografias. Minhas coreografias, esculturas. Minhas esculturas, peças de teatro. Nas minhas obras, dançarinos são atores e atores dançam", diz Fabre.

O Que e Quando

Festival de Avignon, de 6 a 28 de julho. Mais informações sobre programação, locais e preços podem ser obtidas no site oficial, www.festival-avignon.com e pelo telefone 00++/33/4/90276650

festival d'avignon

O coreógrafo norte-americano Bill T. Jones levará a Avignon *You Walk?*, uma reflexão sobre a influência da cultura latina na América que utiliza música africana, indígena e medieval na sonoplastia, mas também ousa com John Cage e Mozart, "que dão noção de uma colisão de novas sensibilidades", diz Jones. Uma das fontes de inspiração para o coreógrafo foi uma viagem que ele fez em 1999 a Salvador, na Bahia. O espetáculo, em que são usadas músicas de índios ianomâmi cantadas por Marlui Miranda e Gilberto Gil, termina com *Acalanto*, de Dorival Caymmi, interpretada em estilo gregoriano, a capela, por um coro contemporâneo.

Entre as apresentações de teatro contemporâneo destacam-se *La Promise*, escrita e dirigida pelo francês Xavier Durringer, que se passa em um país em guerra provocada por fanatismo religioso. Na narrativa uma jovem mulher engravida após ter sido estuprada por um soldado inimigo, mas deve casar-se com um homem de seu povo, que retorna triunfante da guerra com a mesma dose de violência. Contrapondo o universo real e o imaginário, fantasmagórico, o encenador pretende mostrar que "todos somos matadores e vítimas ao mesmo tempo".

Outros textos contemporâneos que estão na programação são *Combat de Nègre et de Chiens*, de Bernard-Marie Koltès, com direção de Jacques Nichet e *Le Pays Lointain*, de Jean-Luc Lagarce, dirigido por François Rancillac. Além deles destacam-se *Music-hall*, *Le Bain*, *Le Voyage à La Haye*, também de Lagarce, dirigido por François Berreur. Todas essas montagens já estavam em circuito, mas foram selecionadas por sua qualidade e originalidade.

Buscando explorar a diversidade, duas montagens do texto *Bérénice*, de Racine, estarão no festival. A dirigida por Lambert Wilson será mais tradicional, enquanto a montagem de Fréderic Fisbach e Bernardo Montet alia teatro e dança. Entre as apostas como surpresa estão *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, dirigida por Bernard Sobel, e a montagem de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, pelo jovem talento alemão Thomas Ostermeier.

Haverá também Shakespeare: *Hamlet* em polonês, dirigido por Krzysztof Warlikowski (ex-assistente de Krystian Lupa, Peter Brook e Giorgio Strehler) e *Macbeth* em francês, dirigido por Sylvain Maurice. No circo, destaque para *La Tribu Iota*, do Centre National des Arts du Cirque e, entre as atrações musicais, recital de fado da cantora portuguesa Misia e concerto do violonista húngaro Félix Lajkó.

À esquerda, cena de *You Walk?*, em que o coreógrafo norte-americano Bill T. Jones faz uma reflexão sobre a influência da cultura latina na América, usando um repertório que vai de John Cage e Mozart a Dorival Caymmi, cuja música *Acalanto* encerra a apresentação interpretada em estilo gregoriano por um coro contemporâneo. À direita, de cima para baixo, *La Tribu Iota*, espetáculo circence do Centre National des Arts du Cirque; cena da peça de teatro *Le Pays Lointain*, de Jean-Luc Lagarce, dirigido por François Rancillac; e um dos palcos montados ao ar livre para o festival

FOTOS ATTILIO MARANZANO/DIVULGAÇÃO / GARY FRIEDMAN/DIVULGAÇÃO / PHILIPPE CIBILLE/DIVULGAÇÃO / ELIZABETH CARECCHIO/DIVULGAÇÃO / PHILIPPE DELACROIX/DIVULGAÇÃO

NOTAS

O Rio apresenta o legado de Martha Graham

Longe da disputa por direitos autorais, Balé do Teatro Municipal carioca apresenta pela primeira vez no país uma peça da coreógrafa norte-americana. Por Adriana Pavlova

Enquanto nos Estados Unidos o nome de Martha Graham tem freqüentado os jornais por causa de um lado menos nobre de sua vasta e brilhante obra coreográfica – uma disputa pelo seu legado e a falência da escola e da companhia que levam seu nome – o Brasil se prepara para celebrar sua arte de uma forma bem mais justa. O Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro volta à cena neste mês em seu palco principal para mostrar a primeira montagem no país de uma de suas coreografias, *Maple Leaf Rag*, justamente a última obra inteira assinada por ela antes de morrer, em 1991. A peça é a atração principal de um programa moderno/contemporâneo da companhia carioca, que traz ainda uma remontagem de *Nascimento*, de David Parsons, baseada na música de Milton Nascimento, e *Milonga Tango*, de Gustavo Mollajoli, diretor do grupo.

Maple Leaf Rag é uma iniciação perfeita para o público brasileiro por se tratar de uma bem-humorada revisão da obra de Graham. "É uma peça alegre, para cima e, às vezes, até satírica. É uma grande brincadeira para 17 bailarinos, na qual há muitas citações de balés antigos de Graham, como *Night Journey*, *Crazy Ladies* e *Clytemnestra*", diz a bailarina portuguesa Teresa da Silva, que até o ano passado dançava na extinta companhia de Martha Graham e que assinará, com Daniel Cardoso, a montagem brasileira.

Inventora de uma técnica e de um estilo próprios de movimentos, a coreógrafa americana deixou como patrimônio, além das 181 peças criadas em 96 anos de vida, toda a sorte de discípulos que se espalharam pelo mundo, levando adiante um caminho assumidamente contrário aos preceitos do mundo clássico. Da companhia batizada com seu nome saíram referências cruciais – de Merce Cunningham a Paul Taylor e Twyla Tharp. Feiosa e baixinha, só foi descobrir a dança às vésperas de completar 20 anos. Os responsáveis por esse despertar foram Ruth St. Denis e Ted Shawn, da companhia Denishawn, berço da dança moderna americana, que levou para o palco movimentos exóticos inspirados no mundo oriental e em tendências místicas. Graham não resistiu ao apelo daquela dança tão diferente de tudo que já tinha visto em sua Pensilvânia natal. Ali, embalada pelos ideais nada clássicos de St. Denis e Shawn, pegou gosto pelas diferenças e, principalmente, pela pesquisa de novos movimentos baseada em cerimônias religiosas primitivas. "Uma vez lutamos para imitar os deuses e fizemos as danças místicas. Então, lutamos para nos tornar parte da natureza através da representação das forças naturais nos movimentos coreográficos – ventos – flores – árvores", escreveu Graham certa vez.

Depois de dançar muitos anos na companhia de Shawn, deixou o grupo para dar início aos seus próprios experimentos coreográficos, que, pela quantidade e qualidade, acabariam abafando a importância dos antigos mestres. Graham criou um novo vocabulário de movimentos que nada tinha a ver com o balé clássico do século anterior, mas que era totalmente influenciado pela idéia de um mergulho mais profundo em questões psicológicas do ser humano, com claras influências de Jung, ioga e mitologia grega. *Clytemnestra*, *Primitive Mysteries*, *Frenetic Rhythms*, *Night Journey* e *A Sagração da Primavera* são algumas de suas peças mais conhecidas. Ao contrário de outro pioneiro da dança moderna, George Balanchine, que não rompeu com a tradição da dança clássica, Graham se baseou na idéia de força, dramaticidade, contração e relaxamento do corpo. A energia da movimentação deveria estar concentrada na coluna vertebral (segundo ela, a árvore da vida) e a preparação aconteceria sobretudo no solo – nada das barras do mundo clássico. Estava na vanguarda ao desenhar seus próprios figurinos (cobria os corpos das mulheres para desnudar os dos homens), trabalhar com um cenário tridimensional e usar em suas peças música contemporânea, que incluíam compositores como Debussy, Scriabin, Ravel e Satie.

FOTO STOCK PHOTOS

A coreografia que agora será apresentada no Brasil é de uma fase em que ela não refutava mais o balé tradicional, tendo já chamado, naquela altura da vida, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev para participar da turnê de 1975 de sua companhia (na década de 80 foi a vez de Baryshnikov, que se juntou ao grupo num espetáculo especial).

O Que e Quando

***Maple Leaf Rag*, de Martha Graham, *Nascimento*, de David Parsons, e *Milonga Tango*, de Gustavo Mollajoli. Dias 12, 13 e 20 de julho, às 20h30; dia 21, às 16h30; e dia 22, às 17h. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano Peixoto, s/nº, tel. para reserva e informações: 0++/21/262-3935). Preços: galeria, R$ 15; simples, R$ 25, platéia e balcão nobre, R$ 40; frisa e camarote, R$ 50 (cada lugar)**

Na página oposta, a coreógrafa em foto da década de 30: força e dramaticidade dos movimentos

Nos anos que se seguiram, Graham deixou os palcos – tinha 76 anos –, cansada e às voltas com o alcoolismo. Já então sua companhia apresentava os problemas financeiros que se arrastam até hoje. Foram eles, aliás, os responsáveis pelo adiamento por um ano da apresentação de *Maple Leaf Rag* pelo Balé do Municipal do Rio, que teve de cancelar a peça na temporada de 2000, num claro reflexo da confusão armada pelos seguidores da coreógrafa nos Estados Unidos. A briga pelos direitos autorais das peças deixadas por Graham chegou a um ponto tal que, com um rombo de caixa, sua escola de dança teve de fechar as portas em Nova York, enquanto a companhia da casa suspendeu as apresentações agendadas em diferentes partes do país.

Os problemas financeiros se agravaram com os desentendimentos do diretor artístico, Ron Protas – escolhido por Graham para tomar conta de seu legado –, com o resto da equipe. Protas é acusado por bailarinos e professores de, entre outras coisas, tentar proibir que a companhia principal apresentasse qualquer coreografia criada por Graham. A questão chegou aos tribunais, mas, mesmo sem uma decisão final, a escola voltou a funcionar numa sede temporária no início do ano. A companhia de 70 anos, infelizmente, não voltou à ativa. Nada disso vai impedir, contudo, que os brasileiros vejam agora, enfim, uma coreografia de uma das mais talentosas criadoras do século passado.

Samuel Beckett sem vodu

José Celso Martinez Corrêa estréia neste mês no Rio de Janeiro sua leitura particular de *Esperando Godot*

Todos só esperam uma coisa de José Celso Martinez Corrêa: o imprevisível. Depois de seu histriônico e dionisíaco *Ham-let*, o diretor subverte *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que estréia no dia 13 deste mês no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro. "A decisão de montar esta peça veio absolutamente pelo acaso. Eu já tinha trabalhado com *Godot* em *Cacilda!*. E surgiu o convite feito pela produtora Monique Gardenberg de trabalhar com ela. Ela queria montar *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, mas como não gosto de Arrabal, sugeri *Esperando Godot* com total irresponsabilidade. E, de repente, descobri que esta peça estava no meu destino", diz o diretor.

Na montagem, podem ser encontrados alguns elementos de outras obras de José Celso, tanto de *Cacilda!* quanto de *Os Sertões*, cujo texto foi finalizado mas ainda não foi aos palcos. "Não consigo me desvencilhar do que estou fazendo. Então, os personagens podem ser dois refugiados na Guerra de Canudos, como o próprio Beckett foi um refugiado." Para a encenação de *Esperando Godot*, a idéia é descobrir um sentimento de esperança dentro do profundo niilismo da peça, marcada, no Brasil, pela morte da atriz Cacilda Becker. "Eu senti que podia 'desvoduzar' *Godot*. E poderia cantar a dor como João Gilberto canta. Por isso, quero aproximar a dicção dos atores daquela batida do violão do João. Enquanto os personagens de *Godot* esperam alguém que não virá, eles lutam, protestam, brincam e tentam gozar e se amar. E com isso eles constroem mais vida. O que fica, do artista, é a obra dele, o que ele deixou."

Esperando Godot ficará em cartaz até o dia 23 de setembro, de quarta a domingo, às 19h30, no CCBB (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Ingressos: R$ 10. – MAURO TRINDADE

Acima, o diretor: misturando *Cacilda!* com *Os Sertões* e João Gilberto em espetáculo no Centro Cultural Banco do Brasil

A iminência da queda

***Pólvora e Poesia* usa a história conturbada de Verlaine e Rimbaud para simbolizar um momento de ruptura poética**

Vitti (ao fundo) e Pacheco em cena da peça: conflito

FOTOS EVERTON BALLARDIN / GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO

Pólvora e Poesia, peça escrita por Alcides Nogueira e dirigida por Marcio Aurelio, é o fecho de uma trilogia do autor sobre a formação do discurso moderno, iniciada com *Ópera Joyce* e *Gertrude Stein*. A nova montagem, que fica em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo de 6/7 a 2/9 (de 5ª a sáb., às 19h30, e dom., às 18h30; R$ 15), aborda a história amorosa conturbada dos poetas franceses Rimbaud e Verlaine, interpretados por João Vitti e Leopoldo Pacheco. Mas, segundo Nogueira, a história serve como pano de fundo para a exploração de um momento de ruptura na história da poesia: "Montei cenas de enfrentamento para representar o embate entre a cadeira do poeta, o Parnaso de Verlaine, e a negação dessa, a poesia moderna, a de Rimbaud". De curta duração, 60 minutos, *Pólvora e Poesia* – que começa e termina com a cena do tiro de Verlaine contra Rimbaud – tem um andamento circular que procura conjugar a biografia e os poemas de seus personagens com o texto de Nogueira. Em meio ao drama, o conflito entre duas gerações de artistas se dá, por exemplo, com a declamação, por Rimbaud, de trechos de *O Barco Bêbado* e de *Iluminações* (com imagens poéticas e alusões à libertação) e de *Sagesse*, por Verlaine. O cenário da peça foi criado por Gabriel Villela e ilustra, para Nogueira, "o aspecto do torto, a iminência da queda". O CCBB-SP fica na rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP. – HELIO PONCIANO

POR JEFFERSON DEL RIOS

A CRUELDADE SEM ATENUANTES

Em *A Mancha Roxa*, encenada por Roberto Lage, Plínio Marcos concluiu sua coerente e implacável dramaturgia do submundo

Com *A Mancha Roxa*, Plínio Marcos (1935-1999) voltou ao começo e encerrou uma obra única no teatro brasileiro. A peça retoma o ambiente carcerário de *Barrela*, sua estréia em 1959, ao desvelar os confins da abjeção humana em um enredo curto e explosivo ("não gosto de ficar embromando", dizia ele) em que os personagens são mais fortes que a ação. A trama, envolvendo mulheres presidiárias homossexuais portadoras de Aids por uso de droga injetável, reafirma uma das bases dessa dramaturgia: o mal extremo praticado a frio.

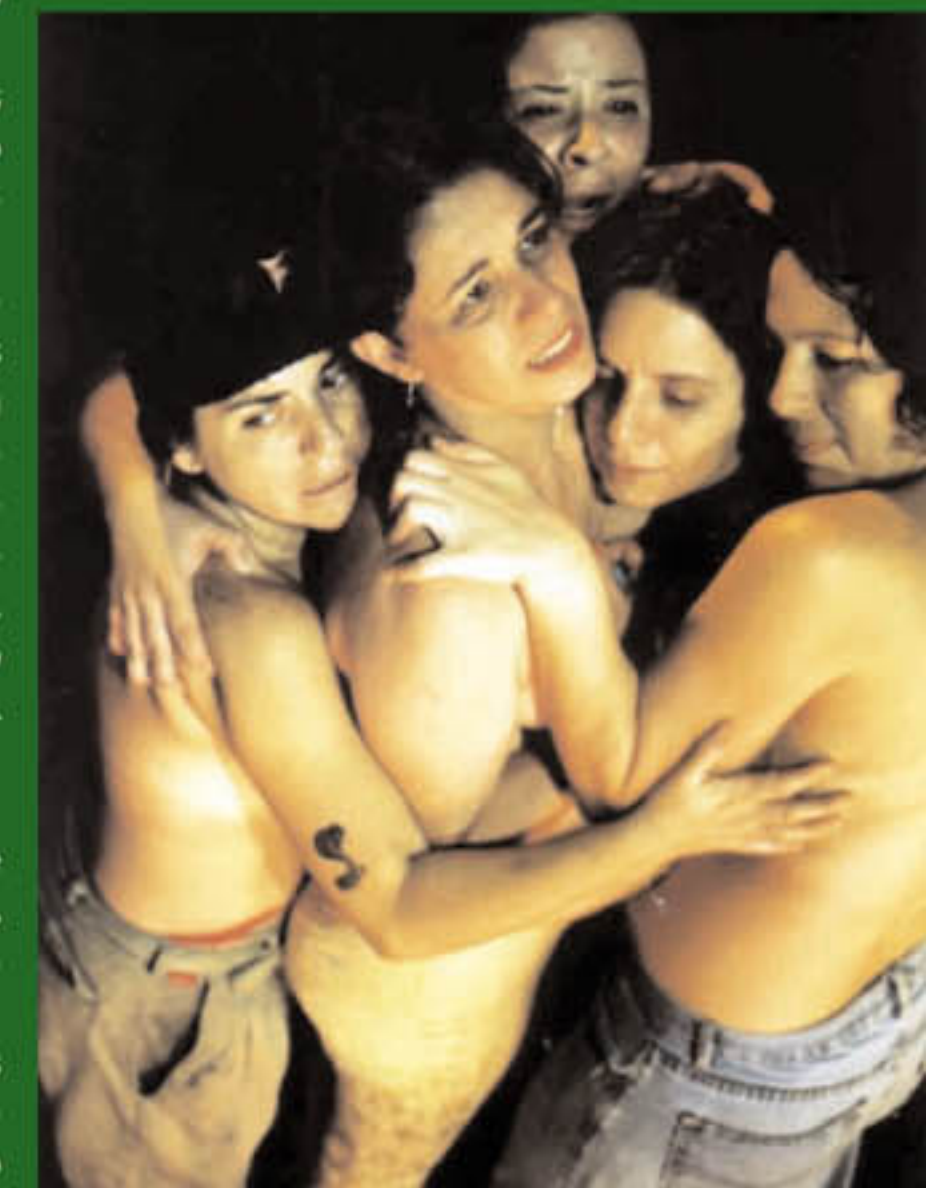
A descoberta da doença desencadeia entre as presas uma seqüência de acusações e atitudes punitivas de total impiedade, e a montagem de Roberto Lage não atenua o tom de rito sombrio que marca a história. Há a entrega corajosa das atrizes em papéis que deixam pouca margem para o que não é grotesco. Do elenco homogêneo (vale destacar Isadora Ferrite) o diretor extraiu uma agressividade contida que aumenta a tensão.

É um teatro que suspende o compromisso com o lúdico e deixa o público aflito ou em distanciamento crítico. O conflito, com o qual ele tende a não se identificar, expõe vidas fora do que se conhece como humanidade. Só cabe em tal situação a rejeição defensiva do texto/espetáculo ou a distância emocional para se entender, finalmente, que se está presenciando o fim de qualquer ilusão de transcendência do homem e a alegoria do jogo de poder com extremos de crueldade. Intuitivamente, Plínio Marcos favorece o afastamento analítico teorizado por Bertolt Brecht.

O artista, nas suas peças, foi coerente com seus temas e personagens, sem temer repeti-los mesmo sob pena de saturação (alguns conflitos são circulares, numa incômoda reiteração). Apresenta tipos clássicos de excluídos das regras gerais de sociabilidade, entre eles o demente e o homossexual. O gosto patológico de alguém torturar mentalmente o mais fraco já aparece em *Barrela*, é flagrante em *Dois Perdidos numa Noite Suja* (escrita em 1967 e que o consagrou) e segue adiante. A estigmatização dos homossexuais masculinos, tratados com todas as imagens do preconceito, surge como o reverso dramático do machismo mais primário.

Em *A Mancha Roxa*, no entanto, o enfoque muda. As mulheres não descriminam tanto as vizinhas homossexuais (o autor esteve em presídios quando de uma campanha pela prevenção da Aids). A ferocidade do preconceito e do individualismo expressos na frase "cada um é cada um", recorrente em outros enredos, é trocada pela idéia do ataque organizado aos opressores. A proposta da contaminação intencional de todos (policiais, amantes e parentes) pelo vírus da mancha é de tal forma chocante que, na primeira versão da peça, em 1989, chegou-se a ver nela a defesa da peste como rebelião. Observando-se melhor, não é bem o caso. Plínio apenas leva ao limite final a constatação de que, se Deus está morto, tudo é possível. Como artista, ele reacende, assim, a fúria abrandada em peças de fundo místico: *Jesus-Homem* (1978) e *Madame Blavatsky* (1985).

Depois das recentes encenações de *Dois Perdidos...* e *Abajur Lilás* (espetáculo mobilizador de Sérgio Ferrara, com Ester Góes, Magali Biff, Lavínia Pannunzio e Francarlos Reis), *A Mancha Roxa* aparece, não como o ponto alto, mas como o epílogo eloqüente da obra que, no conjunto, o criador encarava como uma oração para os pés-de-chinelo.

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, cena da peça: papéis que deixam pouca margem para o que não é grotesco

A Mancha Roxa, de Plínio Marcos. Direção de Roberto Lage. Com Silmara Deon, Soraya Aguillera, Maira Galvão, Malú Rocha, Isadora Ferrite, Silvana Pimpinato, Mara Heleno. Teatro Augusta (r. Augusta, 943, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3151-4141), a partir do dia 13; 6ª e sáb., às 21h30, e dom., às 19h30. R$ 15

OS ESPETÁCULOS DE JULHO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE JEFFERSON DEL RIOS

EM CENA	**Um Porto para Elizabeth Bishop**. De Marta Góes. Direção de José Possi Neto. Com **Regina Braga** (*foto*).	**Quinhentas Vozes**, de Zeca Corrêa Leite. Direção de Rodolfo García Vázquez. Espetáculo da Companhia dos Satyros, com Silvanah Santos, Álvaro Bittencourt e Mário da Silva.	**Masteclé**, de Luís Alberto de Abreu. Direção de Ednaldo Freire. Com a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes.	**EnCena Brasil**, projeto da Funarte que divulga espetáculos de vários Estados brasileiros. Duas montagens gaúchas o iniciam: *Os Ratos*, adaptado por Néstor Monasterio, e **Tempestade da Paixão** (*foto*), do Grupo Theatrum do Tambo.	**A Maldição do Vale Negro**, de Caio Fernando Abreu e Luís Arthur Nunes. Direção de Dagoberto Feliz. Com o elenco do Grupo Folias d'Arte.
O ESPETÁCULO	Monólogo que trata do período de 15 anos em que a poetisa americana Elizabeth Bishop viveu no Brasil. Na peça, Bishop conta e reflete sobre essa longa estada nas décadas de 50 e 60, o romance com a arquiteta brasileira Lota Macedo Soares e os costumes e os habitantes do país.	Uma mulher solitária sublima o seu isolamento ouvindo rádio. O tempo histórico da peça vai de 1954, com o anúncio do suicídio de Getúlio Vargas, a 1964, com o golpe militar que derrubou o presidente João Goulart.	Comédia sobre a comédia, ou como um acadêmico desastrado tenta fazer uma conferência sobre esse gênero de espetáculo.	Em *Os Ratos*, o personagem perambula por Porto Alegre às voltas com uma dívida inadiável. O autor estabelece um clima fantástico que funciona como metáfora crítica da situação do país nos anos 30. Em *Tempestade da Paixão*, surgem as fantasias românticas e irônicas típicas do teatro shakespeariano.	Paródia de melodrama com seus exageros clássicos: mistérios, maldições e maldades. O enredo narra os estranhos acontecimentos que cercam uma certa família Belmont nesse vale. O tema resulta em pura comédia.
ONDE E QUANDO	Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3077). Até 5/8. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. De R$ 20 a R$ 30.	Espaço dos Satyros (pça. Franklin Delano Roosevelt, 214, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/258-6345). De 13/7 a 15/9. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 10.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até dia 29. 6ª e sáb., às 20h; dom., às 19h. R$ 12.	Teatro Glauce Rocha (av. Rio Branco, 179, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/220-0259). *Os Ratos*: do dia 4 a 15; *Tempestade...*: de 25/7 a 8/8. 4ª, 5ª, 6ª e dom., às 19h; sáb., às 20h. R$ 15.	Teatro Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3361-2223). Até outubro. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 15.
POR QUE IR	É um belo encontro de talentos femininos: Bishop, a poetisa de "a arte de perder não é um mistério"; Marta Góes, a combinação do alerta do jornalismo com a fantasia do teatro; e Regina Braga, a fragilidade só aparente das atrizes fortes.	O rádio tem um efeito dramático forte, tanto no cinema quanto no teatro. Há um forte contraponto entre o isolamento da personagem e o mundo real que chega pelas notícias. O texto evoca uma década de acontecimentos graves no país e no mundo.	Apesar do título cifrado (corruptela da expressão inglesa *master class*, ou a velha e latina *aula magna* – conferência de especialista em determinado tema), o grupo anuncia realizar um "projeto comédia popular brasileira". Contraditório, mas com bons resultados.	Várias regiões do Brasil têm um teatro pouco conhecido em São Paulo e Rio de Janeiro. O Rio Grande do Sul sempre traz boas surpresas. Néstor Monasterio (de *Os Ratos*) é um diretor comprovado, e o Theatrum, um grupo dinâmico que há dez anos atua na cidade de Taquara.	O melodrama, gênero tão ridicularizado quanto indestrutível, presta-se a recriações artísticas de todos os tipos. O grupo tem experiência em fórmulas populares de diversão (circo e musicais). É divertido.
PRESTE ATENÇÃO	Em como uma vida contraditória tem coerência no plano da arte. Bishop não teve muita paz, mas deixou um fio de emoção na poesia. É o que Marta e Regina transmitem.	No Espaço dos Satyros, um teatro de café-concerto diferente das salas comuns. O público entra pelo bar, atravessa uma galeria de artes e termina no teatro com uma cenografia especial do ator Ivam Cabral, um dos fundadores do grupo.	Na exuberante linguagem cênica do grupo, que tem no repertório, iniciado em 1994, sucessos como *Iepe* e *Sacra Folia*.	No texto de Dyonélio Machado (*Os Ratos*), um escritor inovador, e nas músicas criadas especialmente para *Tempestade da Paixão*, baseada em Shakespeare, e executadas ao vivo com bandolim, acordeão, clarinete e xilofone.	Em como os autores, desta vez, lidam com humor negro e subliteratura. Caio Fernando também foi o criador de uma ficção de fundo existencial. Arthur Nunes, como encenador, conhece bem os exageros de Nelson Rodrigues.
PARA DESFRUTAR	Toda a poesia de Elizabeth Bishop. O mais recente volume em português é *O Iceberg Imaginário e Outros Poemas* (Cia. das Letras, 376 págs., R$ 33,50). A tradução é de Paulo Henriques Britto.	No mesmo local, é apresentado o espetáculo de marionetes *Fio* (sáb., às 19h, e dom., às 18h; R$ 10 e R$ 5), de Paulinho de Jesus, que mantém um curso de teatro de bonecos no local.	Toda a comédia brasileira filmada (agora em vídeo) com Oscarito, Grande Otelo e Mazzaropi.	Os livros editados pela Funarte – estudos sobre teatro, música, dança, cinema –, nem sempre fáceis de encontrar. À venda no teatro, na Livraria Carlos Miranda.	No mesmo local é encenado *Pavilhão 5*, com texto e direção de Reinaldo Maia, em que a distância entre pessoas de classes sociais diferentes é representada por um rio. De um lado, pobreza; do outro, dinheiro. O autor procura uma "ponte" entre esses mundos. 6ª, às 19h; sáb., às 20h. R$ 15. Até dia 28.

EM CENA	**Sujeito Barrado**, de Jacques Lacan. Direção de Márcio Tadeu. Com o elenco do Teatro dos Benditos Malditos.	**Festival Internacional de São José do Rio Preto**, SP. Edição internacional da mostra de teatro, antes nacional, da cidade de São José do Rio Preto, em São Paulo.	**Abajur Lilás**, de Plínio Marcos. Direção de Sérgio Ferrara. Com **Ester Góes, Francarlos Reis** (*foto*), Magali Biff, Lavínia Pannunzio e Elder Fraga.	**Nervos de Deus**, texto e direção de Eugênia Thereza de Andrade. Com Carlos Alberto Escher, Cássio Brasil, Jorge Luís e **Maíra de Andrade** (*foto*).	**19º Festival de Dança de Joinville**, em Santa Catarina.
O ESPETÁCULO	Encenação do ensaio sobre *Hamlet*, de Shakespeare, escrito pelo psicanalista francês Jacques Lacan. *Sujeito Barrado* é o termo lacaniano para o homem que corre atrás do seu desejo e sofre com sua perda.	Além da apresentação de espetáculos (*na foto, parte do elenco de A Controvérsia de Valladolid, presente no festival*), haverá leituras dramáticas (como a de *Os Sertões*, de José Celso), debates, workshops e lançamento de livros, como *O Ator Invisível*, do ator japonês Yoshi Oida, que encenará a peça *Les Bonnes*.	Três prostitutas entram em confronto com o homossexual que as explora. Este encontra seu abajur lilás quebrado e tenta descobrir quem fez isso. Essas mulheres têm diferentes idades e perspectivas de vida e passam por um penoso aprendizado de rebeldia.	Adaptação dramática de *Memórias de um Doente dos Nervos*, de Daniel Paul Schreber, juiz da cidade de Dresden, Alemanha, que descreveu seu processo de desagregação mental. Examinando o texto, escrito com precisão, Freud conseguiu avançar seu estudo sobre a paranóia.	Nessa edição, as atenções se voltam mais uma vez às apresentações fora de concurso: Cecília Kerche e Marcelo Gomes, Balé da Cidade de São Paulo, Companhia Jaime Arôxa, Balé de Rua e **Companhia de Dança de Minas Gerais** (*na foto, em cena de* Entre o Céu e as Serras).
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, tel. 0++/11/3277-3611). Até 26/8. 5ª a sáb., às 20h; e dom., às 19h. R$ 12.	Em vários espaços da cidade, do dia 19 ao 29. Informações: www.festivalderiopreto.com.br.	TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, 0++/11/3115-4622). Até o dia 22. 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h. De R$ 12 a R$ 20.	Até setembro no Jogo Estúdio (r. Inocêncio Unhate, 120, São Paulo, SP, 0++/11/3872-0492). 6ª e sáb. (20h30); dom. (19h). De 19 a 22 no Sesc Pompéia (r. Clélia, 93, tel. 0++/11/ 3871-7700). 5ª a sáb (21h); dom. (18h). R$ 15.	Centreventos Cau Hansen (av. José Vieira, 315, Joinville, SC, tel. 0++/47/423-2633). De 18 a 28. Informações completas: www.festivaldedanca.com.br.
POR QUE IR	Hamlet é um personagem tão enigmático quanto ambíguo em seus atos e pensamentos. Lacan, um psicanalista que tinha na decifração da linguagem um de seus instrumentos de análise, é uma personalidade original e polêmica.	São José do Rio Preto, com uma longa tradição em festivais nacionais, entra agora na sua fase internacional prometendo espetáculos interessantes nessa primeira edição.	É a melhor montagem de um texto de Plínio Marcos nos últimos anos. O diretor conseguiu introduzir cores vivas e uma representação apaixonada numa história de misérias humanas.	São poucos os espetáculos da temporada com um projeto estético tão sólido e bem realizado como esse, da diretora Eugênia Thereza Andrade. Criação inventiva e culta para ser vista e revista onde estiver.	Além de constituir o maior concurso de dança da América Latina e reunir grupos de destaque no cenário nacional entre as companhias convidadas, o festival oferece cursos e palestras. Neste ano, haverá uma mostra de dança contemporânea.
PRESTE ATENÇÃO	Em como o encenador consegue montar uma peça intimista com a linguagem às vezes pedregosa de Lacan. O espetáculo anunciou, ainda, um "clima ritualístico e performático".	No workshop sobre interpretação apresentado por Yoshi Oida, que atua na França no grupo de Peter Brook. Descrito como um fenômeno do palco, Oida é, na verdade, um ator simples que sabe dosar elementos das culturas do Oriente e Ocidente.	No elenco sem falhas com três das melhores atrizes paulistas do momento – Ester Góes, Magali Biff e Lavínia Pannunzio – e o excelente e versátil ator Francarlos Reis. É o melhor da arte de representar.	Na perfeita combinação de teatro e dança com belos efeitos de luz. No elenco, Maíra de Andrade é uma figura poética e intensa, e Cássio Brasil, uma surpreendente revelação como ator.	No encontro de Cecília Kerche e Marcelo Gomes na abertura do festival. Eles atuam em *Grand Pas-de-deux Cisne Negro*, considerado um dos mais tradicionais do repertório clássico.
PARA DESFRUTAR	*O Psicanalista*, de Leslie Kaplan, americana que escreve em francês. É um romance sobre episódios existenciais em que os personagens não revelam histórias exemplares, mas a simples busca de reconhecimento do/no outro.	São José é uma das melhores cidades do interior paulista e vale uma visita. Os festivais fora dos centros muito grandes proporcionam maior integração do público com os artistas.	*Navalha na Carne*, versão cinematográfica de 1969 da peça de Plínio Marcos com a extraordinária atriz Glauce Rocha. Em vídeo.	No Sesc Pompéia, haverá palestras gratuitas: dia 18 (20h), Otávio Frias Filho (*Schreber Ator: Atuação e Loucura Segundo Relato de Freud*); dia 20 (19h), Joel Birman (*A Cultura do Narcisismo e do Espetáculo na Pós-Modernidade*), e dia 21, Gabriel Figueiredo, professor de Psiquiatria da PUC-SP.	Entre as atrações turísticas de Joinville, o Museu de Arte de Joinville (rua 15 de Novembro, 1.400) expõe obras de artistas plásticos locais. O museu também procura organizar atividades de conscientização cultural.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO / ANTONIO SAGGESE/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DANIEL MANSUR/DIVULGAÇÃO / ROBERTO SEITENBACH/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / IVAN PONTES/DIVULGAÇÃO

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE

(PROVAVELMENTE A DUPLA MAIS DENSA DO MUNDO)

JOGAM STOP

POR CACO GALHARDO